

۴۲

یَدِ اللَّهِ رُؤْیائی  
هلاکِ عقل  
بوقتِ  
اندیشیدن  
(مقاله‌ها)



انتشارات مروارید



$$\sqrt{51} \approx 7.14$$
[illegible]

5778

0164

س. ۵۵۶۰

یدالله رویائی

# هلاک عقل بوقت اندیشیدن

(مقاله‌ها)

گردآوری و تنظیم از:  
غلامرضا همراز



آشورات مروارید





انتشارات مروارید

چاپ اول ۲۵۳۷

انتشارات مروارید، خیابان شاهرضا، روبروی دانشگاه

چاپ: چاپخانه رامین

نقل مطالب در کتابها یا جنگها جز با اجازه مؤلف یا ناشر ممنوع است

جلداز: قباد شیوا

تهران - ایران

KASHAN UNIVERSITY

Liberal Library

Acc. No 229780

8-5-84

Handwritten signature in blue ink.

## مقدمه

من ولایتی، پس از نشیب و فرازهای فراوان مقیم تهران می‌شوم و با مجله‌یی ادبی شروع به همکاری می‌کنم. اولین چیزی که به ذهنم خطور می‌کند گوشمالی اصحاب فرمالیسم در هنر است (البته با قلم!)، و طبیعی‌ست که به سراغ سرشناس‌ترین آنان می‌روم، به سراغ یدالله رویایی می‌روم، و پس از گفتگوها و بگومگوهای طولانی با نقطه نظرهایش آشنا می‌شوم. می‌پرسم: شما را شاعری تعهد-گریز معرفی می‌کنند، مگر می‌شود در این شرایط که از گردهی انسان تسمه می‌کشند انسان بود و از تعهد هم‌گریز داشت؟ می‌گوید: شعر من از دروغ ایدئولوژی و از حجره‌ی تعهد می‌گریزد، و اگر مسئول است، مسئول کار خویش است و درون خویش است؛ که انقلابی و بیدارست، و اگر از تعهد می‌گوید از تعهدی نیست که بردوش می‌گیرد، بل از تعهدی‌ست که بر دوش می‌گذارد. می‌پرسم: بله تا وقتی که تعهد حجره باشد و ایدئولوژی دکان باشد، باید از آن گریخت؛ ولی در برابر آن تعهدراستین و در برابر آن مسؤولیت‌های انسانی چطور؟ می‌گوید: «این شیاع غلط را - یعنی تعهد گریزی را - بدفهمی يك منتقد بد به دهان‌ها انداخت، بله من می‌گریزم منتهی از مسؤولیت‌ها و تعهدهای جهت داده شده می‌گریزم، از تعهدهایی که سازمان‌های جهانی، میکروفون‌ها، نشریه‌ها



و جناح‌های مختلف پیش پا گذاشته‌اند می‌گیریم ... درون يك روز زیر همین نگاه تکان می‌خورد، که تکان روحیه است، ناگهانی و سریع، مثل فکر که تکوینش سریع و ناگهانی است. شاید بشود به آن يك تولد روحانی گفت؛ ولی می‌شود به عنوان تولدی در جسم به آن نگاه کرد، تولدی در تن. تعهد با اینکه تولدش مثل تولد فکر سریع است یعنی با ورودش در من، مرا وارد خود می‌کند. به من یاد می‌دهد که همه چیز در بدن من می‌گذشته است به هنگام تکوین، و از همان چیزی شروع کرده است که به آن روحیه می‌گویند، که انگار بدن، آنرا برای فکر کردن به خودش، با خودش نگاهش داشته است. پس اگر تعهد در تن است، و در سرعت تن تندتر از تن می‌دود برای آن است که روحیه‌ی پنهان در تن، قبول تعهد کرده است، وگرنه ضعف که نمی‌گذارد در او تندتر از او بدود، پس تعهد، نمای فیزیکی نیست، و نمای فیزیکی دادن به تعهد همان چیزی می‌شود که باید از آن گریخت...»، و می‌بینیم که این طرز فکر، از تعهد منظری دیگر بدست می‌دهد و با متعهد نبودن فرق می‌کند.

من ابتدا به قصد شناخت شعر، مقالاتی را که رویایی در مجلات ادبی می‌نوشت جمع‌آوری می‌کردم، مطالعه‌ی این مقالات چنان مرا شیفته کرد که هدف فراموشم شد و خود مقالات فی‌نفسه برایم حضور پیدا کرد. به یاد می‌آورم نقد رویایی درباره‌ی کتاب «در اسلام ایرانی» را که نوشت «نگارنده شکر گزار هانری کوربن است که بر اثر زحمات او وقتی به سراغ روزبهان بقلی شیرازی به عنوان يك فیلسوف روحانی رفت او را نشر نویسی توانا و شاعری ظریف نیز دید.» و من نیز توانایی‌های رویایی را در نوشتن کشف می‌کنم. کشف نشر رویایی برای من يك حادثه بود، و هیجان این حادثه، مرا به جستجوی زمان‌های رفته‌کشاند، تا از میان اوراق غبار گرفته‌ی دیروز، از کتابخانه‌ها گرفته تا آرشیوهای شخصی،



جای پسای این نثر را تعقیب کنم. آخرین جای پا را در سال ۱۳۳۵ در مقدمه‌ی بر کتاب «چهره‌ی طبیعت» اثر «بادیه‌نشین» یافتم.

رویایی علاوه بر شاعری، نقدنویسی تواناست، او نقدنویسی را معنایی دیگر و حیاتی دیگر بخشید و ظرفیتی تازه به آن داد، با این شیوه که ابتدا نگاهی کلی به تمامیت اثر باهمه‌ی خصوصیاتش می‌افکند و بعد به تجزیه و تحلیل اجزای اثر می‌پردازد. آنگاه بایک ترفند این اجزا را باهم ترکیب می‌کند و توی خواننده ناخودآگاه با او هم عقیده می‌شوی بی آنکه فرصت این کار را داشته باشی و من اسم این را می‌گذارم شیوه‌ی «ضرب و شوك». ابتدا به وسیله‌ی يك كلمه بایک جمله ضربه‌ی وارد می‌شود و توی خواننده بعد از این آماده هستی هر چه که بیاید بپذیری. مثلاً در مقاله «فروغ دوام حیثیت آدمی است» مشکل بتوان با این همه ایجاز حرف زد و همه چیز را نیز گفت، من در تمام یادنامه‌هایی که بعد از مرگ فروغ نوشته شده این «احترام‌نگاری، را از همه بهتر دیدم. از این لحاظ شباهت‌هایی میان نثر آل احمد و نثر رویایی می‌توان یافت،

این مقاله‌ها حاصل بیست و دو سال تأمل رویایی بر شعر امروزند (از زبان نیما تا شعر حجم)، که می‌توانست اسمی برای این کتاب باشد. به رویایی اگر از خلال این بیست و دو سال نگاه کنیم، انسانی از فکر، انسانی از عطش فکر، که هی پیدا کرده و هی ترك کرده و هر بار موقع ترك، پوست او بر سر آن متروك بیادگار مانده است، مثل مار، و این کتاب حدیث همان پوست انداختن‌های رویایی است، از رویایی بیست و سه ساله تا رویایی چهل و شش ساله، و طبیعی است اگر در این کتاب گاه حرفی ناقض حرفی دیگر باشد.

در خاتمه بی آنکه از مشکلات کار صحبتی به میان آورم، خود را ناگزیر به توضیح چند نکته می‌دانم:

اول، کوشش به منظور گردآوری این مقالات به صورت کتاب دلیل موافقت من باهمدی مطالب آن نیست؛ مثلاً با مقاله‌ی «در شعر حجم شاعر برای کل مردم دنیا می‌میرد» موافق نبودم

دوم، در عنوان مقالات بر حسب ضرورت تغییراتی داده شد.

سوم، بجز دو مقاله‌ی: چه‌هراسی دارد ظلمت روح (نقد سینمایی) و شیعه، جهان روحانی ما (نقد کتاب فلسفی) تمام مقالات کتاب درباره‌ی شعر می‌باشد.

غلامرضا همراز

۵۷/۲/۲۰



## از ابتدای فکر

صورت بفرنج طبع‌های من آواره در میان رابطه‌های چندگانه با جهان من است، وقتی که در طبیعت اطرافم، بیدارم بیدار تغییرم، و تغییر، نمای رابطه‌هایی است که صرافت مرا در حیات پیرامنم آواره می‌کند، و هر نگاه سراغ صورتی ساکن را می‌گیرد، که تولدش از آن نگاه برمی‌خیزد، و جهان من در مشاهده‌هایم حضور دیگری پیدا می‌کند، او پر از مشاهده می‌شود و مشاهده پر از تصور صورت‌هایی است که اشتیاق مرا، امید و خوف مرا، تصمیم و شعر مرا به رابطه می‌گیرد، ضمیر من صرف می‌شود، و نیتم به مصرف ارجاع و دعوت و درك از جا بلند می‌شود، و ی‌نگونه در تنوع اطرافم گسترده می‌شوم، با اتفاق‌های نیالوده در تنوع اطراف، من با جهان بلا فصل پیرامنم آشنا می‌شوم، با آن طبیعت بی‌تصرف منظوم، من فکر می‌کنم، و ز ابتدای فکر، منظومه‌های بی‌تصرف اطراف آغاز می‌شود، وقتی به فکر می‌کنم خویش فکر می‌کنم، در حیطه تفکر انسان دیگری می‌روم که در ابتدای تفکرش انتهای فکر من ایستاده است، و ز انتهای فکر من جهان‌های دلخواه آرزوئی‌ام آغاز می‌شوند. کی فکر می‌شود؟ من از کدام معبر مجبور ذهن می‌گذرم، کاینگونه در مکاشفه حجم دیوانه می‌شوم؟ ویرانه تفکر من برتر، من از کدام معماری جایی برای نشستن فرم می‌گیرم، آیا عبور ذهن من احجام را توقف می‌دهد؟ من قربانی ناگهانی نور می‌شوم،

نور سترگ ناگهانی، من طعمه تبرک تاریک طور می شوم، پس اصل های من  
از کدام پل می گذرند؟ لنگرگاه حرف من کجا است، وقتی که چشم هایم  
از مکاشفه حجم بیمار می شوند، وقتی که ساختمان حجم ها چندگانه و  
مکرر و بسیار می شوند، تعدد حجم ها را جمع می کنم و متفق می کنم و نظام  
می دهم و دریک واحد معماری شان می کنم، طعمه طورم و باید حجم گر  
باشم، و تا طور طعمه من باشد حجم گری کورم، و در برابر مدمسری حجم  
فاشیست. آنقدر که در توجه بی نوسان مداری که می بردم بتوانم به این نمو  
زاینده رو در رو نظم بدهم، و بدینگونه وقتی معمار حجم هستم اشیاء  
نیستند، اشیاء بی رمق ناچیز، اشیاء پشیز، که فراموشند و غائب، در این  
نوسان نظم، که نظم بی نوسان است، که نظم نوسان است.



## اشاره‌ای بر

### زبان نیما\*

نیما خان، مدتی است که شعری نمی‌گوئید؟

- برای اینکه زبانی را که می‌خواستم استعمال کنم کردم.

لغات و فرهنگ شعری را که داشتم بکار بردم. خیالم را راحت کرده و اکنون از نساختن شعر دغدغه‌ای ندارم...

این سئوالی بود، که دو سال و نیم پیش، در کوهستانهای «یوش»، هنگامیکه در جستجوی کبک راه می‌رفتم، از نیما کردم

و امروز در اندیشه جواب او يك هدف كوچك دارم، و آن دوستی با خواننده‌های شعر نیما است یعنی مفتاحی برای قرائت اشعار نیما

بدانها بدهم. می‌خواهم دریچه‌ای را که بر زبان نیما باز میشود در

این مقال بگشایم. کلمه‌ها، هجاها، صداها و آن چیزهایی که

در کارگاه شعری نیما ابزار و مصالح اویند، لغاتی که به خطاطی

ارزش یا معنی‌شان از استعمال رایجی که دارند، جدائی می‌گیرند و

\* کتاب خنثه، ۲۲ بهمن ۱۳۴۵، شماره‌ی ۱۸، مخصوص سالروز مرگ نیما

بعضی دیگر که از لحاظ ترکیب و تعبیر اشکالاتی جلوی چشم خواننده می گذارند و یا آن مجموعه واژه‌هایی که تا زمان نیما بدانگونه در کنارهم ننشسته‌اند . سیستم لغوی، ساختمان ، انس ، غرابت و تازگی آن و بالاخره آن چیزهایی است که در شعر او بکار رفته و خیال او را راحت کرده است .

### يك حادثه كوچك

اگر فراموش نکنیم که شاعر گاهی فقط کاتب واژه‌ها است، نیمابه گمان من اولین شاعری است که واژه‌ها را بعنوان اصلی‌ترین ابزار و مصالح شعر جلوه داد؛ و نشان داد که سمبل‌ها و جهش‌های ذهنی و زمزمه‌های ضمیر ناآگاه شاعر چیزی جز تقارن و قرابت واژه‌ها و یا عبارت دیگر مشغله زبانی نیست. در حقیقت آن زلال بیرنگی که بنام الهام در شاعر می جوشد تنها تخمیر کلمات باید باشد:

دو واژه قبلا، بی اراده شاعر، در جستجوی خویش برخاسته‌اند در يك جای شعر همدیگر را ملاقات می کنند . برخورد این دو برقی می‌آفریند که حول و حوش خود را مثل يك ستاره كوچك روشن می کند و در بیشتر اوقات مجموعه همین برخوردها و درخشش‌ها يك قطعه شعر میشود . و در این مقام يك شعر منظومه کلمات است و شاعر جز منجم . بازیگر یا جادوگر کلمات



نیست.

در حیطه این بازیگری ، یا نجاس و هم آهنگی صداها و لحن ها سلطه دارند ، آنچنانیکه مولوی ، ناصر خسرو و قاضی برای این سلطه عشق ورزیدند ، و یا اتحاد و هم آهنگی بر ضنین حروف بی صدا ، سجع ، حکومت می کند ، چنانکه حافظ و سعدی حکمرانان مقتدر این قلمرو بودند.

ازینقرار میتوان اینگونه تصور کرد که دو کلمه باهم ممکن است متحد شده و يك شخصیت واحد بگیرند ، و یا هر کدام بالاستقلال در برابر هم بایستند در گریبان هم افتاده جرقه ای بجهانند. چون دو جفت مهجور در جستجوی هم باشند و بالاخره کلماتی باشد که از فاصله های معینی بهم جواب داده دست دوستی بسوی هم دراز می کنند.

در هر صورت ، حادثه ای اتفاق می افتد ، پدیده ای روی میدهد ، پدیده کوچکی ، مثل رویش يك جوانه ، این جوانه ، جوهر شعر است ، این جوانه نازك و لطیف را اندك چیزی می خشکاند ، هر يك از حالات فوق اگر بجا صورت نگیرد ، آنوقت شاعر می ماند و واژه های عاصی و معمای سفیدی کاغذ.

### نیما در میان واژه ها

اما نیما وقتی در برابر واژه ها قرار میگیرد ، بیشتر صداها

و حرکت هاشان را می بیند تا خصیصه های دیگرشان را. در حقیقت در کارگاه شعری نیسا، منور هجدها، خود را به چشم ذهن شاعر تحمیل می کند. و این یکی از اسرار شعر سرائی اوست، آنچنانیکه برای يك موزیسین صف نت ها رژه می رود.

بدینگونه برداشت از کلمات، بستگی با پرورش استعداد و ضیعت ذوق او دارد. پ نشی از بعضی موهبت های ناشناخته و نا آگاه شاعر است و یا مستقیماً مربوط به اعتقاد او در باره مبنای ارزش واژه ها است.

باین ترتیب، شاعر وقتی هدف خود را از لغات بسا چنین برداشتی تعیین می کند. همه آنها برایش عزیز میشوند. ارزش همه را در سمتی که دارند مساوی میداند. واژه های را که در زبان جاری استعمال زیاد دارد در کنار واژه های دیگر که از دنیای رایج دهانها مهجور است، می گذارد. يك کلمه را با همه سمت هایی که در فرهنگ لغات دارد بکار می بندد و بهمانگونه نیز، برای يك واژه محلی - که خود با آن زمانی حرف زده است و در کتاب لغت نیست - ارزش قائل است و در کلام شعر او، به همان شکل که تلفظ میشود نقشی مساوی سایر کلمات بازی می کند.

واژه ها او را حس می کنند و او واژه ها را و لذا علاوه بر استعمالی که در محاوره دارند استعمال جدیدی در شعر او پیدا می کنند. بسا چنین انس و سیر شاعرانه ای که در کلمات دارد،



هرگز آنها را چون عناصر مستقل و لایتغیر نمی‌انگارد بلکه به آنها چون ساز و برگ می‌نگرد که ارزش آبی و گند را دارند، و سیاه‌ند، مثل رنگ‌ها و جلاهای مختلفشان برای يك نقاش خوب. معذالت این بدان معنی نیست که شاعر تأثیر پذیر بعضی کلمات نیست. کلماتی هستند که تعبیرپذیر، مبهم، پر معنی و جذابند. تأثیر این کلمات در شاعر تا آنجا است که شاعر در سیر فکری خود، اگر به آن برخورد، آنرا در جای خود و در چهارچوب مقصودش بکار گیرد؛ ولی آزادشان می‌گذارند که در این پست بی‌اعتنا باشند و هر معنی دیگری هم که دلشان خواست بدهند.

پس چون عمل شعر نیما بیشتر روی ترکیب و ساختمان اندیشه‌ها توسعه یافته است، ترکیب و تمرکز منظم واژه‌ها کمتر هدف بوده است و از آنها (کلمه‌ها) بیشتر خصیصهٔ هجائی‌شان را می‌شناخته و دوست داشته است و این شناخت و دوست داشتن به جهت احتیاج قهری‌ای بود که زمانش در پیش روی نهاده بود. این احتیاج را اکثر معاصران او حس کرده بودند اما راه ارضای آنرا در بیراهه می‌جستند. زندگی تازه، شعر تازه می‌طلبید. مظاهر حیات آینه‌های دیگری می‌خواست. اما آنها می‌خواستند این مظاهر تازه را بر محور عادتشان، در همان آینه‌های غبار گرفته و کدر قدیم - که منعکس کنندهٔ با صلاحیت زندگانی آن زمان بود - نمایش دهند. باین جهت با همان مصالح شعری و در فضای تنگ عروض

مثلاً از خیابان، تیر برق، ماشین و کارگر حرف میزدند. ولی نیما به مدد فراست و تندی استنباطش رودتر از هر کس این آینه را شناخت. می‌بایست شعرش را آنچنان بسازد که نمودار «چسبیدگی این زندگانی با همه خوب و بد آن باحساسات و طرز زندگانی شاعر»<sup>۱</sup> باشد خواه از حیث موضوع که بیشتر در آغاز هر نهضت فکری و ذوقی دیده میشود و خواه از حیث فرم و طرز کار که نتیجه فهم و تمیز عالی‌تر در دقایق باریک هنر است.<sup>۲</sup>

پس در جستجوی لباس و شکل نوی شعر و اساسی‌ترین مظهر آن، زبان شد زبانی که در آن همه واژه‌هایی که در زندگانی واقعی متولد شده زیست می‌کنند بتوانند عرض وجود بکنند و یکی از دریچه‌هایی که باین مقصود گشوده می‌شد این بود که در فرم جدید شعرش شکل عینی و تصور ذهنی واژه‌ها را، گذشته از سایر ارزش‌هایشان، بدون تبعیض و فقط با ساختمان هجائی شان بشناسد. از اینرو در کار نیما يك زبان وسیع و همگانی را در خدمت فکر او می‌بینیم.

او برای ایجاد این زبان شعری، اندیشید که از همه قواعد و سنی که برای شکل مادی کلمه بریده‌اند چشم‌پوشد و توقع دیگری از کلمه نداشته باشد. این توقع تازه از کلمه. او را به لباس و ظاهر



آن بی اعتنا ساخت. همه تأسیس‌های کهنه شعری با نام‌های غلاظ  
و شدادشان در پیش چشم او بی اعتبار شد و تنها از شکل عینی  
کلمات هجاءائی ماندند که برپسند دل او بهم می ریختند.

بدین ترتیب نیما دنیای دیگر خود را شناخت. اما به دنبال  
کلیدی برای گشودن این دنیا بود، دنیای تنفس آزاد واژه‌ها. نیما  
خود، این کلید را بدینگونه بدست ما می‌دهد: «شعراى قدیم آزادى  
حرف زدن را به قواعد نقلی Tradi Tionnel فروخته بودند.  
بسیاری از اوقات احتیاج داشتند که مطلب شعری خود را تمام کنند  
ولی قافیه و الفاظ تمام نشده، بلکه بواسطه يك مجبوریت بیجا و  
بی مناسب، وقتی که در وسط بیتی یا مصرعی بودند تا آخر بیت  
یا مصرع را مجبور شدند که پر کنند. معلوم است از چه چیزها،  
برای اینکه مقدارهای هجائی یا مقدارهای صوت و کلمات باهم  
وفق پیدا کنند شاعر يك دسته لفظ را مصالح کار خود می‌ساخت. بعد  
آنها را به شکای که زننده نباشد با مراقبت کامل و گاهی با زحمت-  
های زیاد در شکم و سوراخهای مطلب می گنجانید و همین طور  
بعکس. در موقعی که می‌خواستند مطلب شعری خود را تمام نکنند...  
فقط هنر شاعر در خوب بازی کردن این رل بود که چطور جواب  
وزن و الفاظ زیادی را بدهد.»<sup>۱</sup>

و بیاد می‌آورم گوشه خلوت «یوش» را و جمله‌هایی را که

حدیث غرور شاعرند و بازشان تکرار می‌کنم:

«قافیه. غلام شاعر است. زه شاعر غلام قافیه و من قافیه را  
برده‌خویش ساخته‌ام و وزن‌هایی آفریده‌ام تا وزن‌ها مرا نیافرینند  
زیرا که من که در تنگنای وزن‌های موجود نمی‌گنجیدم.»<sup>۱</sup>

و باین ترتیب وقتی می‌خوانیم:

قصه شنیدم که گفت طاهر يك تن

از امرا را به خانه باز بدارند

گوشه گرفت آن امیر همچو عجزان

دل زغم آزرده و نژند و پشیمند...

کارد چو بر استخوان رسید بیازید

دست به چاره‌گری و حیل و ترفند

داشت مگردر سرای خویشان آن میر

نوش لبی شوخ و بدله‌گوی و خردمند

(از قطعه مبداه طاهر و کنیزك)

بنشین به غم خود نفسی بر لب جوی

می‌خور به تمنای بتی غالیه موی

با هم‌نفسی چند و، بوقتی همه سعد

باريك مشو، فکر مکن، بحث مجوی.

(از رباعیات)

گشت یکی چشمه ز سنگی جدا

غلغله زن، چهره‌نما، تیز پا

که بدهان برزده بر کف چون صدف

۱- از میان حرف‌های نیما



گاه چو تیری که رود بر هدف  
گفت در این معرکه یکتا منم  
تاج سرگلشن و صحرا منم. (الخ...)

(جشمه کوچک)

می گذشت از ره قبرستانی  
رو به زیرک و پردستانی  
دید ناگاه خروسی زیبا  
شده بر شاخ درختی بالا  
دل روباه پی وصلت وی  
سخت لرزید ولی وصل کجا  
چنگل کوتاه و مقصود بلند  
شکم خالی و مرزوق جدا  
از پی حيله بخشید و گشاد  
لب به عجز و بتضرع به دعا. (الخ...)

(خروس و روباه)

بز ملا حسن مسئله گو  
چون بده از ربه میکردی رو  
داشت همواره بهمراه و پس افت  
تا سوی خانه ز بزاها دوسه جفت  
و باز وقتی بیت هائی بدینگونه می یابیم:

عشقم آخر در جهان بدنام کرد  
آخرم رسوای خاص و عام کرد  
عاقبت آواره ام کرد از دیار  
نه مرا غمخواری و نه هیچ یار  
من چنان گمنامم و تنهاستم  
گوئیا یکباره ناپیداستم

کس نخوانده است ایچ آثار مرا  
 نی شنیده است ایچ گفتار مرا...  
 من خوشم با زندگی کوهیان  
 چونکه عادت دارم از طفلی بدان...  
 تازه دوران جوانی من است  
 که جهانی خصم جانی من است  
 هیچکس جز من نباشد یار من  
 یار نیکو طینت غمخوار من...  
 بگذرد ایام عشق و اشتیاق  
 سوز خاطر، سوز جان، درد فراق  
 شادمانی‌ها، خوشی‌های غنی  
 وین تعصب‌ها و کین و دشمنی...

(از قصه رنگ پریده)

در ته تنگ دخمه چو قفس  
 پنج کرت چو کوفتند جرس

(از محبس)

هنوز از يك هنر زبانی، سخت دور هستیم. اما وقتی نیما پس  
 از سالها سکوت و سکون، عزلت‌ها و تعمق‌های دراز و تمرین‌های  
 دشوار، فرهنگ زبان شعری‌اش را یافت و سخن خویش را در  
 میان واژه‌های نورسیده بازیگرتری سامان داد. دیگر به جای قطعات  
 «شیر»، «میرداماد»، «ای شب» و قصیده مدحیه شاه مردان و قصیده  
 هجویه خان خسیس و... به «من لبخند»، «میترا و دم‌هتاب»، «اندوه‌ناک  
 شب»، «آی آدم‌ها»، «غراب»، «امید پلید» و... بر میخوریم و  
 می‌خوانیم:



از حلقه زنجیر تبسم‌هایی  
 بشکسته، فرو ریخته برکنج لبان شیرین  
 وزرنك دراز آرزوهای  
 همچون خود آرزو عمیق  
 رنگ سیاهی برون میانگیزم  
 تیره ترازین شبی که می‌آید  
 ازدور

تا در دل آن صبحدمی گنجانم  
 باناخن براق سرانگشت بلور  
 خورشید شکفته را بجنبانم.

از منظومه طولانی «پریان»

بروی در، بروی پنجره‌ها  
 بروی تخته‌های بام، در هر لحظه‌ی مقهور رفته، باد می‌کوبد،  
 نه ازو پیگری در راه پیدا.  
 نیاسوده دمی برج، خروشان است دریا!  
 و در قرنگاه امواج او تصویر می‌بندد  
 هم از آنگونه‌کان می‌بود،  
 زمردی در درون پنجره برمی‌شود آوا:  
 «دودوك دوکا! آقاتوکا! چه کارت بود بامن؟  
 در این تاریك دل شب، نه‌زو برجای خود چیزی قرارش.»  
 — چگونه دوستان من گریزانند از من!... گفت توکا  
 شب تاریك را باردرون وهم است یا رؤیای سنگینی است  
 و با مردی درون پنجره باردگر برداشت آوا:  
 «به چشمان اشك ریزانند طفلان  
 و من بگریخته از گرم زندانی که با من بود  
 کنون مانند سرما درد بامن گشته لذتناك

برویم پنجره‌ت را باز بگذار...

زمردی در درون پنجره آوا ز راه دور می‌آید:

دودوك دوكا، آقاتوكا!

همه رفته‌اند روی از ما پیوشیده

فسانه شدنشان انس هر بسیار جوشیده

نشانده بارها گل شاخه‌تر جسته از سرما

اگر خوب این و گرنا خوب

سفارش مرگ‌اند این خطوط ته نشسته

به چهره‌گذر مردم که پیری می‌نهدشان دلشکسته...

(از: آقاتوکا)

گر کسی دوست ندارد به دلت

مانلی من بدلت دارم دوست

آنکه بسیار شبانش در خواب

همه میدیدی اوست.

در تنم هر رگت از یاد لب بسته تو مدهوش است

که زبس بار دلت هست بر آن خاموش است.

(از مانلی)

در چنین سیری، یکباره غافلگیر می‌شویم. شاعر سال ۱۳۰۰

و شاعری که از سال ۱۳۱۵ زیست کرده است کاملاً در دو جهت و

جدا از همند. این دو شاعر، هر دو یک جسم، در زمانهای جدا از

هم زندگی کرده‌اند. و زبان همدیگر را نمی‌فهمند.

شاعر سال ۱۳۰۰ با الفاظ قهر بود. و الفاظ عاصی و زنجیری

با هم. بین آنها هم، نه انسی بود، نه زمزمه‌ای نه درخششی، هر چه



بود يك نواختی بود که گویای حالات و احساسات گونه گونه شاعر نمی توانست باشد. شاعر نمی خواست وزن شعرش را . چنانکه مایحتاج دیگر زندگانش . پس و پیش کند و بصورت دیگر در آورد. <sup>۱</sup> و میدید که الفط را هم بیشتر در موقعی که قافیه واقع میشوند از اثر موزیکی خود انداخته است <sup>۲</sup>

شاعر سال ۱۳۱۵ در معبر جادویی لغات پا گذاشته . با صدای های مبهم و زمزمه های درخشان آنها خو گرفته ، با دریچه هایی که از زندگی خود بروی آنها گشوده است نسیمی از خنود بیرون بر آنها دمیده است و با زندگی خویش را چون آب روانی از خال و فرج آنها نفوذ داده و به بطن آنچه که شعرش نسامیده کشانیده است . قلاده های طلایی قافیه و افسارهای ابریشمین عروض را از گردن هاشان باز کرد تا آوازشان را بهتر بشنود . به آنها آموخت که چگونه بر حسب معنی وزن بگیرند تا با هم هم آهنگی پیدا کنند و به وزنی که در طبیعت داشته اند نزدیک شوند و بدینگونه با واژه ها دوستی و الفت گرفت.

باین ترتیب باید بگویم که از کوره آهنگری شاعر ۱۳۰۰ محصولی جز همان نعل و زنجیر و میخ و خاك انداز بیرون نمی آید

اما کارگاه شاعر ۱۳۱۵ هر روز جلوه‌ای دیگر داشت، رنگین و پر-  
سر و صدا بود. و ما حالا با هم به تماشای کارگاه شاعر ۱۳۱۵  
می‌رویم:

### خاری برای چشم‌های علیل

در اینجا، در این کارگاه، کلمه‌ها طوری تعمیر و تزئین  
می‌شوند که با انس دهانها نا آشنا است. شاعر بعنوان موجودی  
عجیب و بیگانه، از معمول به و راه و رسم دیگران جدائی میگیرد.  
یعنی خود مصرع‌ها از راه و رسم معمول می‌گریزند. در حقیقت  
آنچه در اینجا بر روحیه نیما حاکم است، همین جدائی و گریز است  
که بزرگترین و سالم‌ترین مشغله ذهن و خاطر او را بوجود می‌آورد.  
یعنی يك شاعر و يك متفکر، در کنار هم روحیه‌ای ساخته‌اند که از  
سرشاری و امتلا بی‌حس مانده‌ولی، با حرکت از پیراهه، جاخالی  
کردن و کناره‌گیری و دور افتادگی برانگیخته و پرشور است.

بنا بر این آنچه نیما در اینجا می‌تراشد و می‌بافد با قدمت  
ناساز مشتریهای دور و برش ناجور است ولی برای او تفاوتی  
نمی‌کند «زیرا میداند که احساس به جایی گذارده نشده که دردسترس  
عموم واقع شده باشد، حتی خود او هم وقت مناسب لازم دارد تا  
يك دفعه دیگر به طرز<sup>۱</sup> تراش و بافت مخلوق خود آشنا شود. در



واقع آنچه بنام تخم مرغ در سر راه گربه بد عادت می گذارد، سنگی است که دندان می شکند و درست گفت نیما که : «در هر حال من نوک خاری هستم که طبیعت مرا برای چشم های عمیل و نابینا تهیه کرده است.»<sup>۱</sup>

## واژه های ناشناس

در ذخیره های ذهنی و گذشته نیما لغاتی یافت می شود که جای پائی در فرهنگ های كوچك و بزرگ لغات ندارد ولی عاری از جوهر يك لغت هم نیستند. این لغات که منبع فنا ناپذیری در حافظه شاعر دارند، غالباً حاشیه نشین ذهن اویند و به موقع در شعرش سبز می شوند و تعلیق به زادگاه شاعر و دیار کودکی او دارند و ریشه های آن از فرهنگ طبری آب می خورد. در این گروه واژه های يك جریان فکری به صافی و سادگی بروز می کنند و در عین هم آهنگی و رفاقتی، که بین این کلمه ها و سوژه های طرح شده وجود دارد، موضوع پالكترین اشاره ها و سمبل ها قرار می گیرند : آفاتو کا - وكدار - شب پره ساحل نزدیک - شب پا و بسیاری دیگر... در ابتدای قطعه «کار شب پا» فرهنگ خاص نیما یکبارہ مارا در محیط تازه و ناآشنائی می برد:

ماه میتابد رود است آرام

بر سر شاخه او جا «تیرنگ»  
دم بیاویخته، در خواب فرورفته، ولی در آیش  
کار «شب‌پا» نه هنوز است تمام

و در قطعه دیگر :

زردها بیخود قرمز شدند  
قرمزی رنگ نیانداخته است  
بیخودی بردیوار:  
صبح پیدا شده از آنطرف کوه «ازاکو» اما  
«وازنا» پیدا نیست.

من دلم سخت گرفته است از این  
میهمانخانه مهمانکش روزش تاریک  
که بجان هم نشناخته انداخته است  
چندتن خواب آلود  
چندتن ناهموار  
چندتن ناهشیار،

در سراسر شعر نیما، واژه‌هایی از این قبیل ما را با فضای  
شعرانس میدهند : شماله، نیار، وشته، دارمچ، توسکا، گندنا،  
چکاو، ره چمار، کیور، کپه، تلاجن، مولا، آلیجه، سانیا، استونگا،  
لم، کراد... و صدها دیگر...

در زیر جلد این واژه‌ها هیچ فلسفه فکری نهفته نیست : يك  
بیان فنی جدا مانده و شخصی است که اشتغال ذهنی مخصوص و  
محدودی برای شاعر، و يك راه گشائی روحی برای خواننده  
دارند.

بعضشان صاحب يك طنین صوتی و بعضشان حامل يك ایماژ

ویژه و تصویر درخشان اند و بعض دیگر گاهی به جای قافیه می‌نشینند و بهر حال در مجموع، نقش زینت بندی مصرع‌ها را دارند که بصورت تصادفی می‌نشینند یعنی با شعر می‌آیند و نه به خاطر تمرین؛ شاید اینگونه تصور شود که استعمال این لغات و حتی لغات نایاب دیگری چون **دورج** و غیره که ریشه اوستائی داشته و گاهی هم مربوط به فرس قدیمند، برای اینست که شاعر با آسان‌ترین وسیله، یعنی با تثبیت به واژه‌های ناشناس و نادر وجه تشخیصی برای زبان خود از زبان معاصرینش بیافریند. اما با نقشی که این لغات در شعرنیمای بازی می‌کنند و مذکور افتاد باید گفت که خطوط ممیزه دیگری علاوه بر آن‌اند که زبان نیمای را جدا می‌سازند و این کلام‌ها نیز با ظهورشان در شعر نیمای هم‌اکنون تا آستانه و حاشیه فرهنگ‌های لغت نویسان و زبان‌شناسان پا گذاشته‌اند و چون بهر تقدیر، در شعر یکی از شعرای بزرگ زمان، و نتیجتاً در شعر امروز، متداعی حقیقتی هستند سرانجام در متن کتابهای لغت نیز جای خواهند گرفت و این خود هدف خاص نیمای بوده است.

### واژه‌های آشنا و معانی ناشناس

اما برای کلمات آشنای ما گهگاه معانی نا آشنا وضع می‌کند معنی‌ای که فقط تا لحظه خواندن، آنهم بجهت بی‌سابقه بودن نا آشنا مانده است و درست در لحظه خواندن شعر، همراه معانی



سایر کلمات خود را به ذهن ما می کشاند. این معنی بقدری درست به کلمه داده شده است که همیشه همراه خود کلمه بدون احتیاج به توضیح و تحشیه. با کلمه سیاق عبارت و همسایگی های دیگری به ذهن متبادر می شود. فی المثل، از بستن «معانی شکستن، پیدا شدن، نقش بستن، طرح ریختن را می طلبد:

هیبت مدهش دریای گران اندر سر  
بست اندیشه غریدن و توفیدن آرام آرام

(مانلی)

گفتمش خنده نبندد پس از این  
آفتابی نه چراغی بامن،

(درفرو بند...)

خنده صبح در دماغش بست  
نقشه دلگشای روز سپید

(شهر صبح)

و یا بیانهای دیگری نظیر «خنده خواهد بست»، تصویر می بندد»  
و....

از «شکستن گاهی طنین حرکت های شاد، رقصیدن:

با تن خاک بوسه می شکند

و گاهی «از بین بردن و ویران کردن» را می خواهد:

نیست یکدم شکند خواب به چشم کس ولیک.

غم این خفته چند،

خواب در چشم ترم می شکند

و بهمین شیوه، در بسیاری از لغات آنچه نیما طلب می‌کند چیزی است که تا زمان او شاعر و نویسندگانی طلب نکرده است. اینکار گذشته از يك نوآوری لغوی، تأمین يك زندگی تازه برای بعضی واژه‌ها است. واژه‌هایی که تا آستانه فراموشی و طرد می‌روند و دوباره حیات شاعرانه شان را از سر می‌گیرند. بعنوان نمونه اگر به طرز استعمال لغت همچنان در شعر نیما دقت کنیم، می‌بینیم که این لغت، در کار نیما، نقشی غیر از آنچه در شعر پیش از او داشته است یافته است. اواز این کلمه برای جمع و جور کردن فرم شعرش بسیار كمك گرفته است و در این مقام، گاهی فکر دیگری غیر از «مثل و مانند» را بر آن می‌نشانند که برای من، به تنهایی اندیشه دوام و حرکت را بروز میدهد. و سراسر شعر نیما انباشته از آنست: اجاق سرد، کارشب پا و... از اینگونه اند لغات: خاکستر- هول - دستکار، که شاعر از آنها معانی خاص خودش را می‌خواهد و مجموعه اینها، بانضمام لغات ناشناس دیگر، بعقیده من تدوین يك فرهنگ كوچك نیمایی را طلب می‌کند.

### نحو تازه

به خاطر خلق يك دنیای وسیع زبانی. نیما واژه‌ها را در نحو و ترکیب تازه کلامش غالباً در جای جدید و بسی سابقه‌ای می‌نشانند و جلوه‌ای دیگر بدان میدهد:

صفت به جای اسم: استفاده از صفت به جای اسم اگرچه  
اولین بار بوسیاه نیما شروع نشده است، اما بوسیاه او کشف و  
تثبیت شده و بعنوان يك تأسيس مطبوع شاعرانه در شعر امروز جلوه  
گرافتاد.

بنابراین اگر به مستوره‌های نادری در شعر قدیم چون:

سیاهی سیاه و درازی دراز

که او را امید سحرگه نبود

(معود سعد سلمان)

گشاد کارمن اندر کرشمه‌های تو بست

(حافظ)

برمیخوریم. نمونه‌های تکامل یافته آن، طراوت و رقت آنرا

در باغ سبز خاطر نیما می‌یابیم که گفت:

تا دایم این شب سیه بماند

او می‌مکد از روشن صبح خندان

(امید پلید)

از درون پنجره همسایه من. یا زنا پیدای دیوار شکسته خانه من.

از کجا یا از چه کس دیو است،

راز پرداز نهان لبخندهای اینگونه در حرف است

(من لبخند)

خوبسته با خراب و خرابش در آرزو

(عقاب نیل)

و یا عبارت‌هایی چون «خاموش‌های لرزان» و «اندوهناک



شب، و... و گاهی با باریک اندیشی بیشتری، برای اینگونه صفت  
مضاف می‌آورد و یا عبارت دیگر صفت مضاف‌الیه را به مضاف  
میدهد:

### وزرنک دراز آرزوهائی

(پریان)

و گاهی هم برای برجسته کردن صفت و تکیه روی آن، صفت را  
بعد از ضمیر ملکی که بدنبال موصوف آمده است می‌آورد. یعنی  
بجای اینکه ضمیر ملکی را طبق معمول به صفت بدهد، به اسم  
موصوف می‌چسباند و با اینکار هم مالکیت را تاکید می‌کند و هم  
صفت را تحکیم:

با تنش گرم، بیابان دراز

مرده را ماند درگورش تنگ

(همت‌شب)

با کفم خالی از رزق؛ خدایا چه مرا

سوی این سرکش دریا آورد

(مائلی)

که بیان معمولی و غیرنیمائی این دو مورد این میشد: «باتن گرمش،  
بیابان دراز، مرده را ماند درگور تنگش» و «با کف خالی از رزقم  
خدایا چه مرا...» از این نمونه‌اند:

باهمه خنده مهتابش بر من تاریک

(مائلی)

با قایقم نشسته به خشکی

(قایق‌شکسته)

خواندند به لحن‌های خود غم‌آور

(بریان)

و... که... و... در شعر نیما پروبال بیشتری می‌زنند. اینها  
اجازه یافته‌اند بعنوان يك سیلاب بزرگ در مصرع و غالباً در صدر  
آن بنشینند:

و منتظر صدای بادی تندند.  
که روی همه جهان بپوشانیدند  
و شکل همه دگرگون کردند

(بریان)

در زیرنگین چندروشن  
که بر سر دود آب  
لغزان شده‌اند و عکس افکن

(امید پلید)

تا که همگان بهره بیابند از آن

(بریان)

و صدای باد هر دم دلگذا تر

(آی آدمیا)

نه دمی برگوه‌ری تابان نگه‌تان می‌گشاید

(من لبخند)

نه چشم‌ها گشاد از او یال از او نه‌او

(مرع محسد)

و با چنین اختیار و ارزشی تقریباً در تمام اشعار نیما جای گرفته و  
بدینگونه برای نقش تازه خویش انسی آفریده‌اند. گاهی يك «که»  
نیما را از آوردن فعل بی‌نیاز می‌سازد:

و ندر امید که صیدش بدام  
 ناو میراند بدریا آرام...  
 چهره پردازی بودش بالاماه  
 از بهم ریخته ابری که برویش روپوش.

(مانلی)

و «به» گاهی بعنوان وسیله نقش «با» را دارد:

گاه می‌کوبد بر طبل به چوب

(کارشب‌پا)

و گذشته از معمول، که سمت ادات را دارد و قیده‌یسازد مثل:

آیا بدروغ است که شد میوه چوخشک  
 می‌افتد از شاخ به خاک؟

بسیاری اوقات هم در شعر نیما نقش «بای» وضعی را پیدامی‌کند:

ای هوش رباگروه خوبان پری پیکر  
 باموی طلائی و به تن‌های سفید...  
 آنجا پریانند به تن‌ها مستور

(پریان)

مجموعهٔ این بدعت‌های زبانی به شاعر امکان و میدان داده است که چشم او، در هر زاویه‌ای از دنیای شاعرانه‌اش، واقعیت‌های سخت و خشن زندگانی‌اش را هم، که پیش از این شاعرانه‌نمینموده است، به بیند و بیان احساسش با هر واژه‌ای که طلب می‌کند ادا بشود خواه این واژه در کوچه زندگی کند خواه در تالار، بهر حال محیط شعری طوری بار آمده که هر دو در دامن هم می‌خواهند و الفت می‌گیرند، اینجا دو بیان خاص و عام بهم ریخته‌اند. توصیفی که با



وصاحت از صبح میشود و یادآور ترکیب و زبان نظامی است :

برباد ده ستیزه شب  
ازهم گسل فسانه هول  
پیوند نه قطار ایام...

در کنار بیانی است که در حالت عادی در محاوره مردم بروز می کند:

شیرینی یک شب را  
تجدید نمی کند

از این پریشان شما پرسید این را

و عباراتی چون «برده معین ناید» «هیچمطوری نشده...»

زبان نو، نحو جدید بیان در شعر نیما، چه بوسیله لغت و چه

بوسیله عبارت، بهر حال زبان شعر قرن بیستم را باز کرد و عوامل

مادی شعر امروز را بدست داد. چنین نمودی تنها میتواند طبیعی ترین

و صحیح ترین عکس العملی باشد که در مقابل زبان شعر قدیم صورت

میگیرد. در برابر لغاتی که از شدت استعمال «نجابت» یافته اند و

در برابر قواعدی که به خاطر آنها هنر طغیان خودش را فراموش کرده بود.

در زیر پوشش چنین زبانی است که نیما را شاعر ضمیر، شاعر

ابهام می یابیم شاعری که ضمیر مبهمش را در دنیای محسوس گوه و

درخت پرواز داد، از ابهام داعی وضوح و از وضوح قاصد ابهام

بود. تا واقعیت های رنگین و پر جاوه حیات را بیان کند، تا بطن پیچیده

هوش و ذهنش میرفت. و در این سیر و تماشا آنقدر میرفت که تلخی ها

و مرارت های فکری در می گشود و او را می ربود، تا جائیکه نداند

به کجای این شب تیره قبای ژنده‌اش را بی‌ویزد.

\*\*\*

میخواستم . آنچه را که تا اینجا گفته . چیزی جز بیان  
**عوامل مادی** شعر نیمای و سرشاری و غناء آن نباشد و لذا در حیطه  
عنوان این مقال ، از ذکر **عوامل معنوی** شعر نیمای در میگذرم و  
بخاطر میآورم دوسال پیش را . وقتی که خاکنها را بر جسد کوچکی  
می ریختند که دنیای بزرگی را با خود می برد . نگاه افسرده‌ام تا  
ژرفای گور با اورفت و همانجا دفن شد . برای بیلها و دستهای گور-  
کن چقدر بی تفاوت بود و خاکنها چه بی اعتنا به گودال فرو میآمدند  
گاههای نرگس بر تل خاک هزاران چشم گشودند و هزاران خار  
جراحت‌های تازه‌تری در روح من شکافت ، انگشت‌هایم بر گور-  
لرزید و نجوای سرد فاتحه نفرت پایان را در من ریخت ، چقدر  
بسادگی به حرکتی پایان میدهم ! يك فاتحه و همین !؟ حیف !... نه ،  
بدینگونه راضی شدن مشکل بود ، فاتحه‌ام . نیم‌خوانده ماند  
برخاستم و در هجوم یادها براه افتادم :

تنگ‌ها مان بردوش ، کوله بارمان بر پشت ، شب‌مهربان دره‌ها ،  
این «دزدان خمیده» را در پیش داشتیم و پاهامان بر جای پای کبکهای  
رفته می‌نشست . شاخه‌های «اوجا» در مسیرمان با اطاعتی گردن  
می‌نهادند و دورتر ، عانها آیینهای بی‌ته را می‌نگریستند و در زمزمه‌ای  
خاموش سر می‌جنبانیدند ، تپه‌ها تندیس کوه‌ها را ستایش میداشتند ،  
معابد خاموش دره‌ها متناوب درختها را در آغوش می‌فشرد و ضریح

پرجبروت آسمان غرق نور بود، سکون شاد فضا، دریچه‌های خلود  
را برویمان گشوده بود، میرفتیم و درما غرقابی از غرور تلاطم  
داشت. «تلاجن» کوچک با شاخه‌های شادش. چون پسری بالغ در  
کنار تپه هیدرخشید. مصرع‌هایی از شعر «تلاجن» در من زمزمه شد،  
پرسیدم.

—نیم‌اخان، مدتی است که شعری نمی‌گوئید؟

کسی جوابم نداد، هان؟!!

به تندی با طرافم نگاه کردم: هیچکس نگاهم نمی‌کرد، آفتاب

رحوبت گانه‌های گورستان باران دیده را مینوشید....



## بیانیه‌ی شعر حجم\*

(حجم‌گرایی Espacementalisme)

حجم‌گرایی آنهایی را گروه می‌کند که در ماوراء واقعیت‌ها، به جستجوی دریافت‌های مطلق و فوری و بی‌تسکین‌اند. و عطش این دریافت‌ها هر جستجوی دیگر را در آنها باطل کرده‌است. مطلق‌است برای آنکه از حکمت و جود و واقعیت و از علت‌غائی آن برخاسته‌است و، در تظاهر خود، خویش را با واقعیت مادر آشنا نمی‌کند.

فوری‌است برای آنکه شاعر در رسیدن به دریافت، از حجمی که بین آن دریافت و واقعیت مادر بوده‌است - نه از طول - به سرعت پریده‌است بی‌آنکه جای پائی و علامتی به جاگذارد.

بی‌تسکین‌است برای آنکه، به جستجوی کشف حجمی برای پریدن، جذبه حجم‌های دیگری است که عطش کشف و جهیدن می‌دهد.

تأملی بر سر این حرف می‌کنیم:

\* بررسی کتاب، دوره‌ی جدید، شهریور ۱۳۵۰، شماره‌ی ۴

از واقعیت تا مظاهر واقعیت، از شیء تا آثار شیء، فاصله‌ای است. فاصله‌هایی است. فاصله‌هایی از واقعیت تا ماوراء آن. از هزار نقطه یک چیز هزار شعاع برمی‌خیزد، هر شعاع به مظهری در ماوراء آن چیز می‌رسد. و واقعیت با مظاهر هزارگانه‌اش با هزار بعد وصال می‌شود. شاعر حجم‌گرا، این فاصله را با يك جست طی می‌کند تند و فوری. و بدینگونه، از واقعیت، به سود مظهر آن، می‌گزیزد. هر مظهری را که انتخاب کند، از بعدی که بین واقعیت و آن مظهر منتخب است با يك جست می‌پرد. و از هر بعد که می‌پرد، از عرض، از طول و از عمق می‌پرد. پس از حجم می‌پرد. پس حجم‌گراست. و چون پریدن می‌خواهد، به جستجوی حجم است.

■ اسپاسمانتالیسم، سوررئالیسم نیست. فرقی اینست که از سه بعد به ماوراء می‌رسد. و در این رسیدن فقط دريك جا با هم ملاقات می‌کنند: در جهیدن از طول گرچه در اینجا هم جست فوری‌تر است. حجم‌گرا در این جست خط سیر از خود بجا نمی‌گذارد. در پشت سر تصویر او سه بعد طی شده است، و این سه بعد طی شده، اسکله می‌سازند تا خواننده شعر حجم را به جایی برساند که شاعر رسیده است.

خواننده مشتاق، عبور از اسکله را به تأنی یاد می‌گیرد و

خواننده معتاد می شود، معتاد قصار، معتاد رسیدن به مآثر اء با عبور از حجم . به همان جائی که شاعر حجم رسیده است . در آنجا شاعر برای گفتن، حرفی ندارد. شرحی ندارد. و نگاه چیزی را به زبان می آورد که حیرت و راز است. همان چیزی را که ساحران، پیغمبران، و داخوانان، برهمنان، پیام آوران کفر، پیام آوران ایسان به لب آورده اند، یعنی شعر، خود شعر.

■ حجم گرایی نه خود کاری است. نه اختیاری. جذبه هائی ارادی است یا اراده های مجذوب است. جذبه اش از زیبایی است. از زیبا شناسی است. اراده اش از شور و از شعور است. از توقع فرم و از دل بستن به سرنوشت شعر.

■ نه هوس است، نه تفنن. تپشی است خشن و عصبی. تپش آگاه برای هنر شاعری در انسانی دیوانه شعر. که خطر می کند. که از قربانی شدن نمی ترسد.

■ شعر حجم، شعر حرف های قشنگ نیست. شعر کمال است، در کمالش وحشی است و در کشف زیبایی خشونت می کند.

■ عتیقه نیست، ولی از بوی باستان بیدار می شود.

■ تغییر جادادن واقعیت هم نیست. در زندگی روز و در زبان کوچه توقف نمی کند، شاعر حجم گرا همیشه بر سر آنست که واقعیتی خلق کند ناب تر و شدید تر از واقعیت روزانه و معمول:

ما تصویری از اشیاء نمی دهیم، منظری از علت غائی آنها



می‌سازیم. و عواملی را که بدینگونه وام می‌گیریم. در جایی دور دست بافاصله‌ای از واقعیت می‌نشانیم.

❏ کار شعر، گفتن نیست. خلق يك قطعه است. یعنی شعر باید خودش موضوع خودش باشد.

❏ فصاحت و جستجوهای زبانی رؤیای ما نیست؛ ولی جادوی عجیب واژه‌ها را در کارمان فراموش نمی‌کنیم.

❏ شعر حجم از روغ ایدئولوژی و از حجره تعهد می‌گریزد، و اگر مسئول است مسئول کار خویش و درون خویش است، که انقلابی است و بیدار است. و اگر از تعهد می‌گوید از تعهدی نیست که بردوش می‌گیرد بل از تعهدی است که بردوش می‌گذارد؛ چرا که شعر حجم بدنبال مسئولیت‌ها و تعهدهای جهت داده شده نمی‌رود، به درون نبوت می‌دهد تا از نداهای او جهت بگیرد و جهت بدهد. پس این شعر پیش از آنکه متعهد بشود، متعهد می‌کند. حجم‌گرایی (Espacementalisme) سبك شعر دیگر ایران است. صفت عصر است و خطابی جهانی دارد. و چون صفت عصر است؛ نقاشی، تأثر، قصه، سینما و موسیقی را به خود می‌گیرد. و این بیانیه دعوتی است برای عزیمت. همراه با نقاشان، نمایش-نویسان، سینماگران و نویسندگان که کار خویش را در سمت این خطاب می‌بینند و می‌بینیم.

❏ حجم‌گرایی شاعرانی را گروه می‌کند که به تجربه کارهای

خویش رسیده‌اند، به لذت پریدن‌های از سه بعد. پس اینک بیانیۀ ما که میوه‌ای رسیده‌رامی‌چینند! نه پیشوائیم و نه بت. مبارزه‌می‌کنیم، مبارزه علیه آنهایی که به این کشف خیانت می‌کنند تا به، نخوت فردی یا اجتماعی خود رضایت دهند. از ملا، دانشمند، یا هنرمند.<sup>۱</sup>

## زمستان سال ۱۳۴۸ - تهران

۱- این بیانیۀ به‌دنبال سه ماه بحث و گفتگو و نشست‌های مدیدی که در کافه نکیس، خانه رؤیائی، خانه اردبیلی، خانه اسلامپور، خانه نصیب نصیبی صورت گرفت، سرانجام در آخرین و طولانی‌ترین جلسه خود در منزل اسلامپور تأیید و امضاء شد. و در آن ایام این نام‌ها شرکت داشته‌اند:

پرویز اسلامپور (شاعر)، محمود شجاعی (شاعر و نماین نویس)، بهرام اردبیلی (شاعر)، فیروز ناجی (شاعر)، هوشنگ آزادی‌ور (شاعر و سینماگر)، فریدون رحنما (شاعر و سینماگر)، نصیب نصیبی (سینماگر)، پرویز زاهدی (نویسنده)، محمدرضا اصلانی (شاعر و سینماگر)، علی‌مراد فدائی‌نیا (قصه‌نویس) و یدالله رویائی (شاعر) و...

از میان شاعرانی که قرار بود آنرا امضاء کنند و نکردند، محمدرضا اصلانی بدون تأیید امضاء نکرد و فریدون رحنما با تأیید بیانیۀ مخالف اصل امضاء کردن بود. بیژن الهی و هوشنگ چالنگی در آن زمان در سفر بودند، و بعد که انتشار آن به اصرار الهی به تعویق افتاد بی‌گیری اخذ امضاء متوقف ماند. سیروس آتابای (شاعر)، نورالدین شفیعی (نمایش‌نویس)، کامران دیبا (معمار و نقاش)، محمدرضا چه‌کنی (شاعر)، رضا زاهد (شاعر) از بارتیزان‌های این جنبش‌اند. در متنی که دست‌ما است این امضاءها تشخیص داده میشود:

یدالله رویائی، پرویز اسلامپور، محمود شجاعی، بهرام اردبیلی و هوشنگ آزادی‌ور.

## در حاشیه‌ی بیان‌ه‌ی شعر حجم\*

گفتیم که حجم گرایبی نه تقلید طبیعت است، نه تغییر جادادن واقعیت. و نه حتی استحاله واقعیت، بلکه «حکمت وجودی» يك واقعیت را جستجو می‌کند و وقتی علت غائی آنرا یافت در همانجا در فاصله‌ای دور از واقعیت می‌نشیند. این علت غائی چیست؟ ببینید، تا آنجا که هنر تقلید طبیعت است؛ طبیعی است. یعنی دعوت شکل طبیعی اشیا. این خیلی قدیمی و خیلی کلاسیک است. این «خیالی» هم که می‌گوییم حتی آنچنان نیست که آنقدر عقب برویم تا به هنر «بدوی» برسیم. چرا که هنر بدوی مطلقاً از طبیعت بود، اما بطور خودرو و از نیروهای انتالکتوئل آدمیزاد بیرون می‌زد (نبوغی در قلب اتفاق)؛ ولی امروز با تراکم کارهای مدرن که این خیال را تصحیح می‌کند، يك جور دیگری به این هنر باید فکر کرد. که قضیه چندان هم اتفاقی و خودرو و بی‌تصرف نبوده است. بلکه يك خلق آگاه با تصرفی آگاه در شکل طبیعی. چرا که می‌بینیم در تراکم کار

\* بررسی کتاب، دوره‌ی جدید، شهریور ۱۳۵۰، شماره‌ی ۴

آتلیه‌های مدرن، این اتفاق هیچ وقت به آسانی و خودرو و گیرنده رخ نداده است. و گرنه همه هنرمندان و شاعرانی که با الهام از هنر بدوی کار می‌کنند، می‌توانستند لحظه‌های تصادف و غافلگیری را به راحتی شکار کنند. **آندره برتن** در اتاقش می‌خوابید و در را باز می‌گذاشت به امید اینکه تازه‌ای غافلگیرش کند. دادائست‌ها به این «تازه» Le hasard می‌گفتند (تصادف، اتفاق). **لوتره آمون** از آن به «ملاقات کردن زیبایی ملاقات» حرف می‌زد. و **آپولینر** آنرا «Image-Surprise» (تصویر- غافلگیری) می‌نامید و **آراگون** آنرا «تصویر متحیر» (تحیر آور) Stupéfiant image می‌خواند.

پس، از کلاسیک که بگذریم و جلو تر بیائیم، یعنی از تقلید واقعیت و دعوت شکل طبیعی شیء، می‌رسیم به آنجا که شاعر و هنرمند واقعیت را تغییر می‌دهند و در آن تصرف می‌کنند. مثلاً در کار کوبیست-ها تغییر جادادن واقعیت‌ها مطرح می‌شود: یک شیء که معمولاً جایش روی میز است بر روی پرده معنای دیگر می‌دهد. برگ درخت اگر بر بازو بروید، جای طبیعی اش تغییر کرده است و در مقام جدیدش پیامی دیگر دارد. و این «تغییر جادادن واقعیت» در کار کوبیست‌ها تا آنجا است که حتی اگر یک کاغذ رنگ شده را از زمین بردارند و روی تابلو

\* Rencontrer la beauté du rencontre



بچسبانند . بهر حال جایش تغییر کرده و در مقام دیگر معنای دیگر می دهد . اما این کار ، عوض شدن شکل شیء نیست ، استحالة واقعیت نیست .

سوررئالیست ها با تصرف در شکل شیء و گاه در حالت شیء به سوررئال می رسند . به ماوراء واقعیت ، بطوریکه خواننده می تواند از آن ماوراء با عبور از يك خط به واقعیت مادر برسد . اما حجم گرا به تصرفی اینگونه در شیء بس نمی کند بلکه به جستجوی علت غائی است . او بدو از واقعیت يك عبور ذهنی (Mental) دارد ، بطوریکه وقتی از آن سوی واقعیت بیرون می آید بایک تجربه و بایک واحد حرف بیرون می آید . و همان واحد حرف را حجمی برای رفتن به ماوراء واقعیت می کند . و همان واحد حرف ، يك پلکان ، يك اسکله ، يك فاصله فضائی (Espacement) برای شاعر می سازد تا به ماوراء واقعیت عبور شده بجهد . او در این عبور ذهنی که از واقعیت می کند در تلاش شناختن وجود آن و به جستجوی همان علت غائی است که گفتم . و در هر واقعیت ، چه عینی چه مجرد ، علت و علت هائی غائی نهفته است ، که هر شاعر حجم گرا آنرا بنوعی کشف می کند . بر حسب تربیت و شیوة عبور ذهنی او .

این سیر از کلاسیسیم تا حجم گرایی را با مثالی روشن

می کنیم :

انسان وقتی جرثقیل می سازد. از شکل دست تقلید می کند،  
و دوربین را از چشم می گیرد. اما وقتی پیش تر می آید و می خواهد  
هواپیما بسازد، نوع دیگری از طبیعت تقلید می کند، هواپیما تقلید  
مرغ است، اما تقلید سوپررئیل مرغ است، مرغی که پرواز و از گونه  
دارد. و اما وقتی خواست راه رفتن را تقلید کند چرخ را اختراع  
کرد که هیچ ربطی و شباهتی به پا ندارد. اینجا دیگر کپی کردن  
طبیعت مطرح نیست، اختراعی است که علت غائی راه رفتن است و  
تنها همین. یعنی چرخ زدن و دوروسیر.

اولین شاعر جهان گفت: چشم های تو مثل شب سیاه است.  
روزگاری بعد شاعری آمد و اعلام کرد: اندکی شب در چشمان تو  
است. و پس از او شاعر، امروز خسته بیرون آمد و فریاد زد:  
چشم های شبانه. پس از او شاعر حجم گرا چه خواهد گفت؟ نخواهم  
گفت، شعرهایشان را بخوانید. اما بهر حال آنچه خواهد گفت  
دعوت شب نیست، چیزی از علت غائی آنست که عبور ذهن او از  
شب پیش رویش می گذارد و شما می خوانیدش و به شب بر نمی گردید  
چه غم؟ غبنی اگر هست از آن شما است.

■ اگر کار شعر فقط گفتن باشد در تاریخ ادبیات، انبوه

شاعر داریم.

اگر کار شعر هیجان آنچه برای گفتن داریم و خلق طرز بیان آن هیجان باشد تا زمان نیما فقط حافظ و مولوی داریم.

اگر کار شعر دیگر گفتن چیزی نباشد: ولی ساختن يك قطعه باشد تا زمان نیما شاعر نداریم.

■ این را دیگر حالا همه میدانند و می گویند که هنر، پارازیتی از واقعیت نیست و از آنجائیکه تقلید تمام می شود او شروع می شود.

■ حجم گرائی متعلق به هیچ مکتب نیست. و مکتب نیست، نه مربوط به زمان خاصی است و نه مربوط به سرزمینی خاص. حجم گرائی مربوط به فرهنگ بشریت است. کلیدی است برای رؤیت های بی مرزو دریچه ای برای طرز تفکرهای خاص. بیهوش ترین آرتیست های جهان. و هشیارترین های تاریخ اند که نصیب از آن دارند. ممکن است توقف احجام را در مولوی و خطی از حجم را در هولدرین و پرشی از حجم را در شاعر جوانی از «که بك» ببیند. در همه مکان ها و در همه زمان ها.

■ باید به شدت این مسئله را جدی گرفت که اعتقاد به این داشته باشیم که در پشت سر علامات و عده هائی و علامات دیگری است که فقط شاعر را احضار می کند. شاعر حجم گرا شاعر سرعت. های مدید و شاعر ساختمان های سریع است. تصویری که می خواهد بتاریکی برود می گذارد تا برود، اما دم در گاه می گیردش. خیلی

راحت است که بگذارد رد بشود، اما طبیعت حضور او تمام در آستانه تاریکی است.

■ تا سالها پیش تکلیف شعر را تصمیم گوش تعیین می کرد: ریتم، صدا، آهنگ، زنگ حروف، قافیه... حالا نوبت چشم رسیده است. قرن فیلم است و فصل انتقام چشم در شدت عبور ذهن از میان فاصله های سه بعدی.



## عبور از شعر حجم\*

شعر به زندگی خودش ادامه می‌دهد و تنها است درهای سیاه و دردهای سیاه. در او و با او است که کسی چهره واقعی‌اش را باز می‌یابد. با اینهمه همه از شعر بی‌خبرند و گویا به شوخی‌اش گرفته‌اند. پس اینکه خودش را خوب برافراشته و نگه داشته‌است خبر از چیزی مرموز است. با وجود ثقل سنگین دنیائی که دوست داشتنش دیگر چندان آسان نیست. باز شاعران از پا ننشسته‌اند و در همه سوئی تونل‌هاشان را حفر می‌کنند. ادیبان پاسدار و دربانان ادبیات آرامند و آنچنان مانده‌اند که انگار همیشه حق با آنهاست؛ و کاملاً حق با آنهاست. و در این میان آنچه از شعر برمی‌جهد و از شاعرانی که به شعر زندگی می‌دهند، کشف نقطه‌هائی در اوج است که بر آن تپش‌هایی اصیل و نیالوده. حیاتی مشترك دارند.

برای من انبوه دفترهای شعر ماده‌های اخیر را فرستاده‌اند و دریغ پراکندگی در چهار سوی کشور را. و ناگاه اولین خطی که از

---

\* بررسی کتاب، دوره‌ی جدید، شماره‌ی ۱

برابر چشم می‌گذرد: شاعران تنها ایند و نمی‌دانند چگونه همدیگر را بیابند. در خوب‌ترین شعرها خلاء ارتباط هست. چه خبر است؟ آیا از این پس شاعران واقعی خاموش می‌شوند؟ و چه کس؟ نفس در دهان کیست صدا می‌شود؟

بزرگ‌ترین نقش را در شعر شاعران سالهای ۳۰، دوستی‌هاشان و حشرو نشرهاشان بازی می‌کرد. تحسین‌هایی که برای هم‌داشته‌اند و قضاوت‌هایی که وهم نبوغ را از آنها می‌گرفت، مستقیماً از «شخص»‌شان می‌گذشت و در آثارشان می‌نشست. این دوستی‌ها در میان همه گروه‌هایی که وجودشان را حقیقتی اسیر کرده بود، همیشه بود. اولین کوبیست‌ها و اولین دادائیست‌ها بهم مهر می‌ورزیدند و دوستی‌شان اولین شرط وحدت عملشان بود. وهم حالا. شاعران «نسل خلسه»، بیت نیک‌ها هم در چهار گوشه دنیا پراکنده‌اند. اما همه از هم با خبرند. هم باین جهت و نه به این جهت که کتاب‌فروشی فرلینگتی<sup>۱</sup> در سانفرانسیسکو برایشان پاتوقی است. بلکه شبکه‌ای که آنها را متحد و مربوط می‌کند اضلاعی مهربان دارد. گیتز برگ آخرین مجموعه‌اش را به گرگوری کورسو تقدیم می‌کند و کورسو برای او «یک شاعر خیالی» است. قبلا هم یک مجموعه به پیتراور - لوسکی Orlovski و مجموعه دیگرش را به kerouac «بـودای جدید نشر آهریکا» داده بود. چون است اینکه ناگهان از نسل سالهای ۱-Ferlinghetti شاعر بزرگ نسل است.

۳۰ تا شعر جوان ما، که از معبری با حلقه‌های ربط حقوقی، مجابی  
 خوئی و سپانلو می‌گذرد خطوط عاطفی بهم می‌ریزند و دوستیهای  
 سازنده در میان فاصله‌های خراب می‌نشینند. و شاعران در هر حرکت  
 تازه شعری و در هر نوجوئی، ادامه عشق را حذف کرده‌اند، و عشق  
 را زنانه می‌بینند و یا نمی‌بینند؛ همیشه شعر، در میان همین دوستی‌ها  
 زندگی کرده است. شعر در زندگی‌اش و در زندگی شاعران چیزی  
 یگانه و تنها است. همه جنایت‌ها را می‌توان اغماض کرد و تنها  
 جنایتی که نمی‌توان به شاعر بخشید اینست که: شعر را از زندگی  
 شعر محروم کند. دفترهای سال ۴۹ را که ورق می‌زنم اندوه این  
 پراکندگی می‌گیرم: آنچه شاعران می‌بینند یا نمایش خویش  
 است در مسابقه‌ای کسالت‌آور برای افزایش خواننده و تحسین  
 دستها. و یا سوختگی جانست در خلوتی تنها و دور، محجور از  
 طبیعت حرکت. آن دسته از شاعران را نفس منتقدان بد گمراه  
 کرده است تا قلمروی تحمیلی برای محتوای شعر خود ثبت کنند،  
 ورها از دلبستگی به سرنوشت شعر، میراث شاعران متوسط نسل  
 پیش از خود را تکرار می‌کنند. تا خوش آیند منتقد بد باشند،  
 می‌خواهند صدای جامعه باشند و تا صدای جامعه باشند، بی‌هیچ  
 دردی ناله می‌کنند که روستاها را کارخانه‌ها تصرف کرده‌اند و  
 چمنها را چکمه‌ها ویران...

شعر متوسط، شعربی‌توقع، شعر تکرار، شعر سطح، که در

سطح می ماند و در سطح جارو می شود از يك سودفترهای شاعران  
شعر تعهد، تعهد اسمی، تعهد تصمیمی، تعهد تهوع را انباشته است و از يك  
سو در دفتر شاعرانی که بعنوان زائده های کاذب حاشیه های آسان  
موج نو بروز کرده اند و شماره ای بر آن نمی شود انگاشت.

گاه در این میانه به نامهائی کم و بیش آشنا بر می خوریم که  
یاباید - اگر حرف شنوی ندارند - از سرشان گذشت که در کار خود  
شاد بمانند، و اگر حرف شنوی دارند که رك و راست خشونت کرد  
و صمیمانه و خردمندانه گفت که با این شعر در همینجا به نهایت  
رسیده اید، هم فریب خورده اید، هم فریب داده اید، ایست کرده اید  
و ایست داده اید. هدفی نمی شناسند و نمی دانند چرا داد می زنند.  
متعهد منتقد بدی شده اند که تعهد او نیز تعهد کردن اینها است.

من آن جنایتی را که گفتم به شاعر نمی بخشم، به مثالا منصور  
اوجی<sup>۱</sup> و سیروس مشفق<sup>۲</sup> نمی بخشم، که زندگی شعر را از شعر  
گرفته اند تا «شعر زندگی» بسرایند. به تو چه مربوط است که زنك  
می خواند و به شعر چه مربوط است؟ و آن یکی عصیانش در  
چیست؟ نتیجه انسانی کدام يك از شورهای قرن به او منطق عصیان  
داده است؟ کداميك از پیامبران عصیان، از انتهای دیپلوماسی و  
مکر، انسان عصیان زده این روزگار را آزادی و فضیلت داده

۱- این سوسن است که می خواند - تنهائی زمین.

۲- پائیز - نعره جوان.



است؟ اول، این شعر تو است که نیاز به عصیان دارد، به زیرورو شدن. در شعرت انقلاب کن. و گرنه خود را به بازی آسان مخالف خوانی سپردن. بازماندن از مشغله اعماق است. تزئین فکر است و فکر تزئینی است. تنها در آنصورت است که شعر، در قدرت حَك يك فریاد در اذهان، تنها است. چرا که جامعه حرفی است و شعر حرفی دیگر.

فرهنگ هم خلق‌های انقلابی را بتدریج جذب می‌کند و هیچ کوشش غنیمتی از دست او نمی‌گریزد. چرا لوتره آمون ورمبودر تاریخ «رسمی»، روحیه اروپائی شريك می‌شوند و نیما محیط ذهنی برای يك عصر می‌سازد؟ که نه نیما و نه لوتره آمون روی صحنه نرفتند و آن يك مرغ آهن و این يك آوازه‌های مالدورور<sup>۱</sup> را جلوی ده‌هزار نفر نخواند.

آن اهریمن، اهریمن تاریکی که در ما شعر می‌نویسد، در طغیان ما و در انقلاب ما مسکن دارد. و خوی این اهریمن تازمانیکه منقلب نشده‌ایم بی‌تغییر می‌ماند. برای شاعر بودن کافی نیست که انقلابی و عصیانی باشیم، بلکه این عصیان بساید به شیوه‌ای بیان شود که خشم و اضطرابش را با مرد شیفته شعر تقسیم کند، و این تقسیم چنان نیست که برای مرد کوچه، به زبان مانوس او، نوحه یا رجز بخوانیم. اگر امه سزر و آلن گیتزبرگ به این تقسیم

موفق می شوند تنها برای اینست که این یکی از طریق تراکم و ردوار آیه ها، و شدت خطاب ها، خشونت و تفاخر تصویرها به آن می رسد و آن یکی با چنان سلطه ای بر زبان حرفش را بافت می دهد که انگار کمپرسی از آهن و فولاد ... سزر انتخاب نکرده است و شعر گیتزبرگ نتیجه منفی انتخاب نیست. اول به شعر بیندیش و به صیقل سلاح (که این خود نیمی از عمر است) و آنگاه، خود را به صداهای وحشی درون بسپار، به هر کجا کشیده شدی، نجات تو و توفیق تو آنجا است اگر انتخاب کنی انتخاب شده ای. باید فاسد کنی یا فاسد شوی. بگندانی یا بگندی، هیچ چیز فاسد کننده تر از يك ایدئولوژی ساخته و پرداخته نیست. آرتو در نامه هایش به ژاک ریویر می نویسد: «به محض اینکه نقشه ذهنی را پذیرفتید، تمام لختیهای روحیه را پذیرفته اید...»

با فاصله ای چندان از این گروه، دفتر شعرهای اسماعیل خوئی<sup>۱</sup> در جایی نشسته است که نه رضایت می دهد و نه اذیت می کند. اذیت نمی کند برای آنکه خارج از این دفتر خبر از تحول می دهد، رضایت نمی دهد برای آنکه چهره متوسط از کسی ارائه می کند که چهره ای بالقوه در سواحل تعالی دارد. و چنان است که اگر آن چهره بالقوه را با ذخایر پنهان نمی شناختم، آن فاصله چندان را هم حذف

می کردم. خوئی که میدانند در ماوراء چه خبر است باید از این جویبار کم آب ناامید قطع امید کند تا در شعر ماورائی به جادو و جبروت برسد و اسرار حجم را کشف کند. و گرنه با تأثیری که از يك شعر مرتجع دارد. هم شهر یانه در حوائی طوس می ماند.

در سوی دیگر انبوه این دفترها، شعر آسان یاب اصل گم کرده بی ریشه ای جاری است که جذب کننده همه جنبه های منفی شعر امروز است. وجه مشترك همه آنها بی وزنی است. گوئی مشکل این شاعران همه در وزن بوده است، هیچ چیز دیگری در زیباشناسی شعر ندیده اند. هر قطعه شعر، تراکم تصویرهایی است که با طبیعتی کودکانه، مجموعه ساکنی از بذله و تکرار ارائه می کنند. در زمانی که در روزمره تمام میشود و در مکانی که خانه و خیابان محصورش می کند. اینها همان زائده های زحمتند که گفتم در حاشیه های کاذب، موج نو بروز کرده اند. بر سر این شعرها چون نمی مانند نمی مانیم، و تنها در این میانه دو نام تازه را با قید احتیاط از این مسئله استثنای کنم: علی قلیچ خانی<sup>۱</sup> و احمد رضا چه که نی<sup>۲</sup> که فاصله را از سایه همسایه پرمی کنند ولی دو گانه می مانند، و شاید فردا موج نو و هر موج نوع را پشت در منتظر بگذارند، بشرط آنکه به معماری حجم ها در شعر دست بیابند.

۱- نفس نامحدود من- انتشارات روز

۲- نفس زیر لختگی - چاپ اهواز

بریده‌های به سهمناکی تجرید گوشت و عشق

که دندانهای سفید را

میان جبر سکوت نشانده‌اند

چکه چکه قلبم

می‌تپد

و هنوز فنجانم

روی قابلیست

و هنوز دود سیگارم

در پشت مه زمستان خواب دیده‌ام است

«با سرانگشت‌های... احمد رضا چه که نی»

چه که نی شاعر عبور از حجم است، و اولین کتابش اولین جاه -

طلبی‌هایی است که برای دیگران آخرین است. نیز اولین کتاب

هوشنگ صهبا<sup>۱</sup> که نامی آشناتر از آن دو است و با توقع فرم و

پیراستگی زبان خبری از توانائی تشخیص است:

با دگمه‌های ادامه

بادگمه‌های عریانی

.....

معماری تن تو

تاریخ انحناست.

ضایعه در اینجا است که هیچ حرکتی در شعر معاصر اینهمه

ضایعه نداشته‌است، چرا که یکی دو چهرهٔ آغازکننده اگر به

پرنسیب‌های کارشان می‌رسیدند و از آنها ضلع و استخوان می‌ساختند

اینهمه سربار را چوب بستی بود که تحمل کند تا با اولین آفتاب،

---

۱- انسان شیشه‌ای - پخش از انتشارات روز



ریختنی ها بریزند و تنها بارهائی بر آن جلوه کند که با اضلاع پیوند گرفته اند. و در جستجوی اصل های نیاسوده در بیست سال فاصله بی تردید به جا پادشاهی می رسیم که در شعرهای آخر هوای تازه؛ در «آبی رنگ» **شاهرودی** و در شعرهای به نثر منوچهر شیبانی و هوشنگ ایروانی، و پیش تر پیش، تندرکیا، ادامه اش می توانست خلاء بین سه نسل را پر کند و بنیه شاعران بی بنیه هر دو نسل باشد. چرا که نسل فاصل بین این دو نسل (نسل سالهای ۳۵) خود بنیه و بنیانی دیگر دارد نه بخاطر اینکه وزن را از شعرش نگرفت بل برای آنکه به نثر نگاهی دیگر می کرد. و حالا که آن ادامه، نگرفت و چنان نشد، تغذیه ای چنین بهر دو نسل قبل و بعد خود می کند.

در کشف اصالت تصویرها اگر جستجو کنیم. چند تشعشع کلامی می بینیم. که آشفته از تماشا بیند، و از موهبت همین آشفتنگی تصویر پردازیشان ارائه کننده چند استعداد است: ۱- استعداد شکل دادن تصویر که البته گاه، ناگهان استعداد از شکل انداختن تصویرهای دیگر میشود. ۲- استعداد تغییر دادن تصویر یا تعویض تصویرها که آن نیز گاه، بصورت مجموعه مصور ساکن در می آید. ۳- استعداد تجمع ناگهانی تصویرها که همیشه بصورت مجموعه مصور حرکت بروز می کند. یعنی يك حرکت تصویر دهنده، که تظاهرش در میان این دفترها - دریغ! - خیلی کمتر از دو استعداد قبلی است.

در قلمرو دو استعداد اول، اینجا و آنجا از کنار شعر و از شعر البته گاه می‌گذریم، نه با توقع کامل فرم، بل با زندگی آزاد ذهن: مثلاً آنجا که تصویر حاضر تصویر غائبی را بیاد می‌آورد، همان تشعشع کلامی است که ادامه می‌گیرد و ما در ادامه طولی آن حرکتی تصویر دهنده داریم (سندبادهای سپانلو<sup>۱</sup> و شعرهایی از «نفس نامحدود من» و بعضی از شعرهای «انسان شیشه‌ای»). در اینجا تماشا يك واقعیت است و خاطره تماشا واقعیت تماشا است که برای حافظه اعتیاد می‌آورد و این اعتیاد، انس به رنگ و انس به شکل است (شکل متعلق به طبیعت نه متعلق به ذهن) که همیشه به کمک خودکاری ضمیر دلتنگی آور و اگزوتیک میشود، در زمان و در مکان.

گرچه ارزش این تصویرها به موقعیت آنها نیست بلکه به گستره خیالی آنها است که اگر هاله‌ای بساز ارائه کند، فرصت گریز به خواننده می‌دهد و رنه نمی‌دهد:

آهنگ عشق‌بازی مرجان‌ها

- منظومه اسارت -

طرح دماغه‌ها را در فکر می‌پزند،

در برج دیده‌بانی ساحل سراب

و در سراب کلی دریا

در ساحلی که حد قرارش

در اختیار مد مدام است

۱- جنگ اصفهان، تابستان ۴۹، دفتر هشتم.

با انتظار دریا می خفت  
سلطان سند باد

(سند باد هشتم)

و این هاله خیالی از قلیچ خانی:

من سراب‌ها را می شناسم

در کویر کلمات  
و قهقهه دریا

طرح مدام هن!

ای ارتفاع گنج

رها شده برگستره‌های آگاهی!

در تو می رقصم

تا شاخکهای ویرانم

از شعله‌های تقدیس

بگذرد

(قفس نامحدود من)

و گستره‌هایی اینگونه از صهبای:

از آتشی که وسعت تن تو بود

اندازه‌های واژه شن را سوزاندی

پائین پله‌ها...

آنجا ترا ز نامه تبخیر و آب را می خواندی

ای امتداد عصر حجرتا من!

اما اگر ارزش تصویر را موقعیت تصویر معلوم کند، توقع

فرم پیش می‌آید؛ دایره، اتفاق و...

اینکه موقعیت يك تصویر را، افسون تصویر دیگر نگاه‌بدارد،

اینکه يك تصوير سرگردان نباشد، بلکه تصویرها سرگردان هم باشند تا درجائی که ناگهان انفجاری دایره وار بگیرند. در اینجا به جای جستجوی يك حرکت تصویر دهنده در ادامه طولی، مجموعه مصور حرکت داریم که اتفاق می افتد، و وقتی اتفاق می افتد چیزی نو در ما تجربه می شود، این مجموعه مصور حرکت بی تدارك قبلی می آید و پیش می آید و مستقیماً سراغ روان آدمی را می گیرد، و در آنجا تکوینش اتفاق می افتد، مثل يك حادثه، انگار خود، اتفاق افتاده ایم، و این همان چیزی است که گفتم خیلی کم در دفترهای شعر تظاهر کرده است.

به غیر از دفتر دوم «شعر دیگر» که در جای خود صحبت کرده ایم، از شعرهای آخر حقوقی که بگذریم، کمتر جای پائی از این ادراك شکلی، در دفترهای شعر می بینیم. فقط در شعرهایی از کتاب «فصل های زمستانی» و در چند شعر از کتاب «گل برگستره ماه» روی این تکنیک از کار، اتود شده است.

اما شعر به این مدار نمی ایستد: هم از ادامه های طولی، و هم از دواثر حرکت می گذرد و به حجم می رسد، به معماری حجم، یعنی رسیدن به يك زندگی ماورائی با پریدن های از سه بعد، که در بازگشت به سکوئی که از آن پریده است نمی رسد. به سکوی واقعیت، واقعیت مادر. اصلاً بازگشتی نیست، چرا که بعدهای طی



شده پشت سر تصویر. خراب شده‌اند و در بازگشت، خود احوال  
دیگری است که طی می‌شود.

شعر حجم، شعر دریافت‌های فوری، شعر دریافت‌های  
مطلق، و شعر عطش دریافت‌های مطلق و فوری است، که تسکین  
نمی‌پذیرد. شعر جستجوی کشف حجم برای جهیدن در جذبه حجم  
های دیگری است.

تصویر در شعر حجم، امتدادی دیگر دارد: نمی‌خواهد تثبیت  
شود تا چهره‌ای قاطع و بی‌تغییر بگیرد. و با خصیصه‌های تماشا در  
شعاع تماشا بماند. از اینرو در لحظه تولد، اسکله و داربستی ارائه  
نمی‌کند. فقط نمائی است که اضلاع و پایه‌هایش را خواننده  
می‌گذارد. اینست که وقتی خواننده می‌شود مایه خیالی‌اش را رها  
نمی‌کند. تصویر، در استعداد های نخست، در قلمرو مشاهده می‌ماند  
و ما را به سازش با خود عادت می‌دهد. اما در اینجا، چون مایه  
خیالی‌اش را رها نمی‌کند ما را به خای سازش با خود، به رؤیا  
می‌برد و خود مدید می‌ماند، همیشه به صورت مجرانی و یافضائی  
برای استنشاق تصویرهای تازه. و به روان آدمی اختیار می‌دهد تا  
خود احتیاجی را که بتازگی دارد به میل خود تأمین کند.

شعر حجم زندگی‌اش را از سالهای ۴۶ و ۴۷ بصورت پراکنده  
آغاز می‌کند: در دلتنگی‌ها و کتابی از پرویز اسلامپور، و اولین

تظاهر گروهی‌اش در دفترهای روزن (شماره اول و سوم که توسط نگارنده تنظیم شده بود) و در شعرهایی از محمود شجاعی، پرویز اسلامپور، بیژن الهی، بهرام اردبیلی و صاحب این قلم به وقوع پیوست که حکایت از حرکتی تازه و متحد میکرد اما هنوز نام حجم‌گرایی را با خود نمی‌برد. ادامه این حرکت گروهی با نام حجم‌گرایی اولین بار در شماره دوم دفتر «شعر دیگر» تظاهر کرد و عکس‌العملی که نسبت به این دفتر شد چیزی شبیه سکوت و بی‌انحسینی در گریبان بود. غیر از حرف‌هایی که از منتقد هنری «آیندگان» خواندیم که حسن نیتی به زحمت ارائه کرده بود، و بیشتر به حیرت شبیه بود. تحلیل نسبتاً کافی از جواد مجابی در صفحه هنری اطلاعات آمد که وجود حرکتی نو را در گروهی یکپارچه اعلام کرده بود. شماره دوم این دفتر شاعرانی را گروه کرد که در تجربه کارهای خویش به تکنیک «معماری حجم» رسیده بودند و با طبیعت کارشان چنان بود که می‌توانستند برسند به هوشنگ چالنگی، محمود شجاعی، بهرام اردبیلی، پرویز اسلامپور، بیژن الهی، و فیروز ناجی که با نگارنده این سطور دیرزمانی از طپش‌های مشترکی که در شعرهم می‌جستیم بمن نزدیک شده بودند. در حشو و نشرهای روز و شب‌مان و بدن‌بال تأمل‌های بسیار بر سر هر کار، و در جستجوی کشف اصالت‌ها، به دریافت تئوریک این طرز کار دست می‌یافتیم. و گروه از هیجان این دریافت به تکان می‌آید: آنچه پیش از این ضمیر ناخود-

آگاه این شاعران می کرد: اینک به قسمت آگاه ضمیرشان پا گذاشته بود و شاعران به فلسفه کارشان دیگر پی برده اند. دیگر شعر در فاصله بین ضمیر شاعر تا کاغذ هدایت می شود. تا آنجا که هدایت، از کوره ورزهای نا آگاه، بی دخالت شاعر انجام گیرد. زمستان سال چهل و هشت من، به طرح و تشریح این دریافت ها گذشت: يك حجم چگونه ساخته میشود. و در ساختمان يك قطعه چگونه معماری میشود: چه نمائی دارد؟ و از اینجا، معیار وضابطه، حصارهایی می شود تا این گروه را در فاصله فرسخها از مناظر دیگر شعری تولد دهد که کمترین فاصله اش با منظری است که گفتم ارزش تصویرش را موقعیت تصویر معلوم می کند (دایره و اتفاق).

ضابطه ها معلوم شد و حالا دیگر میشد شعرهای دفتر را بر راحتی انتخاب کرد و وصله های ناجور بر راحتی و خود بخود کنار میرفتند. با اینکه یکپارچگی آثار، ارائه کننده حرکت گروهی تازه ای بود معذالك نداشتن توضیح نظری و تئوريك، تنها نقص دفتر بود. مانیفست حجم گرایی که بدنبال شبهای دراز بحث و گفتگو، از طرف شاعران گروه تأیید و امضاء شده بود، برای انتشار زود تشخیص داده شد. به حساب اینکه با انتشار این دفتر که در حقیقت اولین شماره این جنبش بود طلیعه ای از جنبش نشان داده شود و نطفه انتظار بیانیه باشد. برای شماره دوم و سوم. و این طلیعه در اثری از نگارنده که **مجابی** آنرا «بیانیه وار» دیده بود و خود نام آنرا،

و این سری از کارهایم را، «شعر- فکر» نهاده‌ام افشاشد.

...بحران من، بحران زیبایی بود. من این بحران را تعقیب

می‌کردم. تعقیبی آسان بود، گرچه از بیراهه‌های من می‌رفت، و

گرچه رفتاری بیراه داشت... پس باز خود را به شعر سپردم، و از

نهایت آنسو رفتم که در هزیمت زبان، تقدیر واژه‌ها می‌رفت. که

حرف. هر حرف ذره‌ای می‌شد و حرفهای ذره‌ای من، فضاها را

دعوت می‌کرد پاشیده و شکسته که انگار، کویر کویرشن را با حالت

درخشش لرزنده‌شان می‌برد. و کلمه‌های بی‌دلیل، که بی‌دلیل پهلوی

همدگر قرار گرفته بودند، پهلوی بی‌دلیل همدیگر بودند که حس و

حالت می‌زائید، بی‌نام، بی‌ارتباط، بی‌نام ارتباط. در شعر، شکل

بود و شکل، شکل سلطنت حرف بود... کشف هندسی زبان که ناگهان

همان فاصله را با من کرد که فضای اینشتن با نیوتون. کلمه را در

آهنگ کلمه بردن و حس را در صداریختن. این تکنیک، تکنیک زخمه

زدن است از یکسو، و فن آستر انداختن از یکسو. جادوگری در

صدای الفاظ و نحو کلام، حیثیتی دارد که بسیاری از سهولت‌ها را

در زیر آن پنهان می‌کند، اما برای ما، جز جذبه‌های عامیانه ندارد.

خیال لامعی از فرم‌های خدایی ذوقی بمن نمی‌دهد... آن حقیقت

یگانه‌ای که جستجو می‌کردم، شاید ندای دعوت عبارت‌ها بود. سخن

نبود تنها، و دید بود. و جلوه بود، به قلمرو بیان متعلق بود، به فرزانگویی

که می‌روئید و گاه ناگهان می‌روئید تعاق داشت... حتماً برای آنست

که من، از پس تجربه‌های شکست، به پله‌ای از عریانی، بی اعتباری، ناچیزی، خنشائی و خضوع رسیده بودم. که خود را يك روز در برابر سرزمینهای سراسر روشن یافتم. کویری. یقیناً کویرم در برابر کنعانم، کنعان مقدم که در آن نه آنچه را که می‌جستم. بل آنچه مرا می‌جست کشف کردم، چاه‌های دانشی، چاه‌هایی از آگاهی را که در نقشه‌ها ناشناس مانده است. و خلاصه آنچه را که بیدرنگ و خود بخود «حجم گرائی» نامیدم. معماری، حجم، چرا که در بطن این دنیای رابطه‌های تاریک. او ترکیب یگانه‌ای بود که تمام رابطه‌ها را جمع میکرد و در برابرهم روشنشان میکرد. مثل شبکه‌ای نامرئی که از سنگی خشن، باوری درخشان میکند. این خود جوهر در تکوین بود. تکوین تکوین‌ها. این تصویرهندسی. یگانه، سترگ و دائمی حرکتی است سپهری. در فضای جذب، قطاب. که در آن آسمان و زمین پیوند می‌خورند...

وقتی که معرفت، چیزی را و کسی را متأثر نمی‌کند. حجم گرائی کاید کمال است. و جواز عبور به جهان معرفت‌ها است. جهان حرفهای بی حصار. و ارتباط‌های بیشمار، که هیچ مکتبی در آن ثبت نام نمی‌کند سرنوشت آخرین شعر و چشمه حیات هنر است. ابدیتی است که فرمان می‌دهد. و هزار چهره را بخود جذب می‌کند. در شعاع همین جاذبه است. که شاعران شعر حجم. هر کدام چهره مشخص خود را دارند و همه معمار حجمند. که در نمای حجم. برای حجم طپیده‌اند. و زیر این



نما. زبان خویش و جان خویش را نهاده اند و در شعاع همین جاذبه است  
که حجم گرائی در سینما. حجم گرائی در تئاتر. حجم گرائی در قصه و  
در نقاشی بارانی دارد که گرمای این هیجان را تندتر می کنند و بویژه  
در قلمرو این هنرها است که پایه هایش را فروتر می برد و محکم تر  
می کند.

تهران - دیماه ۱۳۴۹

## گزارشی از فستیوال شعر یوگسلاوی\*

شبهای استروگنا، (Struga) شاعرانی را از این سوی و آن سوی دنیا در مقدونیه و در ساحل دریاچه اهرید Ohrid دور-هم آورده بود. شاعرانی در سطح های گوناگون و در نسل های گوناگون. شب های شعرخوانی و روزهای حشر و نشر شاعران، مقدونیه را تصویری از خیال و رؤیا کرده بود. وقتی از يك گشت و گذار دراز در اروپا به یوگسلاوی می رسی هنوز بوی غرب شامهات را رها نکرده است. تا وقتی که به مقدونیه می رسی و آنجاناگهان خود را در ایران می بینی، با خانه ها و نگاه های مأنوس، با نام های مأنوس، با واژه های فارسی که گهگاه از زبان عابر مقدونی به گوشت می خورد. با زمینهای دایر و بایر، آه چه خوب! کمی گرد و خاك! آنهمه سبزیهای یکدست. خیابانهای شسته. آپارتمانهایی که انگار زبان گربه ای تمام روز در کارلیسیدن بوده است. جمله - های مهربان، و عصب سوئیسی حوصلهات را خسته می کند، و وقتی

---

\* بررسی کتاب، دوره ی جدید، شماره ی ۱

به مقدونیه می رسی ، عصب شرقی از خوی خاک آرام می گیرد.  
 شاعران مقدونسی قبل از همه شعر می خوانند. پیر و جوان ،  
 غیر ممکن است در شعری کلمه مقدونیه (Makedonia) را نشنوی .  
 تمام شب ماکه دونیا است که افشان است و خیال اسکندر رهایت  
 نمی کند. آتسوشوپوف - Atsoshopov شاعر مقدونی و یکی از پنج  
 شاعر خوب یوگسلاوی است که با جسمی سالدیده و چهره های  
 کودک مجذوبت می کند. مدیر فستیوال و مرید جام است ، نوشخوار  
 دائم نوشی است که بی حرف می نشیند و می نوشد و نگاهت می کند  
 و تمام فستیوال را با همین سکوت اداره می کند ، و قیافه اش  
 می خواهد که تو در شعرش شك کنی.

ماتیا ماتیوسکی M.Matievski شاعر جوانی است ، جدی  
 و مؤدب و همیشه با يك نوع لبخند. مدیر تلویزیون جمهوری مقدونیه  
 است و میان شاعران محبوب و میان منتقدان مقبول . و وقتی  
 می فهمد که منهم تله ویزیونی هستم ، در اسکوپیا (پایتخت جمهوری)  
 مرا به بازدید از تلویزیون و آشنائی با همکارانش دعوت می کند.  
 و افتخار می کند که همه همکارانش شاعرند حتی مدیر فنی اش .  
 می روم و آندره فرنو شاعر شصت و سه ساله فرانسوی هم آنجا است  
 چهره محترم فستیوال است و با تمام سادگی و گرم جوشی اش  
 احساس نهاد آشیانی هم می کند بخصوص که تاز گیها از کلکسیون  
 «شاعران امروز» پیرسگرس سردر آورده است. و از شبی که شعر

مرا شنید همیشه مرا دید و هفته پیش بود که کتابهایش را گالیمار  
 برایم فرستاد با تقدیم نامچه‌هایی از خودش که در طاقچه افتخاراتم  
 گذاشتم. همین‌جا از شاعر دیگر فرانسوی Jean Louis Depierris  
 بگویم که جوان بود و متفکر با صدائی مثل خود شعر، عظیم و پر  
 تصرف. و اولین باری بود که شعر خوانی‌ای بزبان فرانسه می‌شنیدم  
 بادی‌کسیونی تازه و غیر از آنچه تا بحال در این زبان شنیده بودم.  
 Depierris که تازه ترجمه اشعارش در یوگسلاوی منتشر شده بود عضو  
 هیئت ژوری بین‌المللی جایزه فستیوال بود و همیشه در حلقه‌ای از  
 هواخواهان. و از روزی که در روزنامه پرتیراژ «مقدونیه جدید» در  
 مصاحبه‌اش نوشت: «به تنها شاعر شگفت‌آور (غافلگیرکننده) ای  
 که برخوردده است شاعر ایرانی است...» و جمله‌های ستایش آمیزی  
 که اگر نقل نکنم فروتنی است و اگر نقل کنم خود پسندی و بهر حال  
 نمی‌کنم. ناگهان سیل ژورنالیست‌ها و خبرنگاران را به سمت من  
 فرستاد.

از میان دوازده نفر شاعران شوروی که به فستیوال دعوت  
 شده بودند. دلماتوسکی Dolmatovski و وزنسنسکی  
 Voznesenski نیز آمده بودند. با سینه‌های سپر کرده  
 شعر می‌خواندند و جز سینه‌های سپر کرده هم چیزی ارائه نمی‌کردند  
 و من تازه با چند شاعر خردسال و غمگین و سربزیر چکسلواکی

دوست شده بودم نمیدانم چرا از آن اندام‌های افراشته فراخ بازو بدم آمد.

و بدم آمد وقتی که دیدم در باز گشت، هواپیما جا نداشت و شاعران در بلگراد جا ماندند و بی برنامه، و همانوقت که شاعران چکسلواکی شبهاروی نیمکت پارک شهر می خوابیدند و روزها در پیاده-روها سیگار می کشیدند، هیئت نمایندگی شوروی را Slobodanka دختر چرب زبان و شاد فستیوال که در موقع ورود پذیرنده هیئت‌ها بود، در هتل اسلاویا تروخشک می کرد. عجب! حتی اسلوبودانکا هم اسیر قدرت بود. اسلوبودانکا مجذوب فتح بود؟ اسلوبودانکا می ترسید؟

شبه‌ای استروگا تصویر دیگری از سوسیالیسم بمن داد و آنچه را که داشتم ویران کرد. حشرو نشربا شاعران لهستان و رومانی و چک مرا از مایه‌های عزیز ذهنم جدا کرد. من از کشورم برایشان می گفتم و آنها فرصتی یافته بودند تا از کشورشان بگویند. شکل گفتنشان شکل درد دل بود، شکل درد و شکل دل بود، و از آن‌ها حرف در آنجا، حرفی در اینجا نمی‌زنم. من دوستانم را نمی‌زنم؛ ولی آنچه را که دیده‌ام، دیده‌ام و دیگر به کسی مربوط نیست. بسیار دیده‌ام و اندکی از آن بسیار می‌گویم: وقت ورود، یک شب در بلگراد ماندیم و اسلوبودانکا سنگ تمام گذاشته بود، یک دیپلمات



یوگسلاوی که همان شب به بانکوک یا جائی شبیه آن می رفت تادر  
کنفرانسی آسیائی شرکت کند، چمدان زنم را در گمرک به جای  
چمدان خودش گرفته بود و رفته بود و زنم گفته بود که چون لباس  
ندارد به فستیوال نمی رود و دختر پذیرنده داشت می گفت که  
فردا با زنم به بازار می روند و تمام لباس ها را به خرج فستیوال  
برایش می خرد چرا که مأمور و مسئول است که ما در شب افتتاح  
در محل باشیم، که ناگهان سروکله دیپلمات حواسپرت پیدا شد،  
سراسیمه و رنگ پریده، و چیزی نمانده بود که دست و پای ما را  
ببوسد و قتی که دید به اسناد محرمانه اش نامحرمی نگرفته ایم که  
تصور سروصدا و فضاحتش فراستش را بیچاره کرده بود. و تا  
دانست که برای فستیوال شعر به مقدونیه می رویم با لبخندی هنوز  
بی فرم گفت: «این کار من شاعرانه بود» و زنم گفت: پس ناخنکی هم  
به شعر بزنید که دیپلماسی نجات پیدا کند».

و این ماجرا بدان جاری شد که الکلام یجر بالکلام و که  
بگویم تصادف و تأخیر ما را با کاروان شاعران سوسیالیست همسفر  
کرد. از اسکوپیای تا خرید شش ساعت راه با سه فولکس واگن و  
با اطراق های مدید در شهرک های بین راه. دیر بود و گرسنه بودیم و  
در هر اطراق که پیشنهاد شام می کردیم هیچ کس هیچی نمی گفت.  
من پیشنهاد می کردم و همه بهم نگاه می کردند، و برایم سخت بود

که بدون همسفرانم به رستورانی بروم و برگردم و بقیه راه رادر کنار آنهمه گرسنه، سیر بنشینم، نیمه شب به شهر Bitola رسیدیم (که همان «بیت الله» باشد و مسجد مسلمانانش معروف است و یادگار تسلط چهارصد ساله ترکها است).

طاقتم طاق شد و دست زنم را گرفتم که به رستورانی برویم سه دانشجویی که راننده سه فولکس واگن بودند جلو آمدند و گفتند که «باید زودتر حرکت کنیم که دیگران هم به شام برسند و راضی هم نیستند که دعوت شما باشند». و معلوم شد که این سه دانشجوی بوجهای برای اینکار از فستیوال نگرفته بودند و شاعران سوسیالیست هم پول ندارند. کوتاه آمدم و کنجکا و آمدم و هرچه شکلات باخودمان از سوئیس آورده بودیم رو کردم و در همان میدان شهر میان همه تقسیم کردم و زنم نمی دانست شکلات میخورد یا حرص؛ بعد پروفیسور لوکاج شاعر شصت و چند ساله و مترجم بودلر و والری و استاد دانشگاه در پراگ دستمال - سفره اش را از ساکش درآورد و مقداری تخم مرغ آب پز و بادمجان سرخ کرده و سیب که از غذای ظهرش مانده بود رو کرد و گفت «خوب شد نریختم دور» یکی از تخم مرغ ها را من و زنم نصف کردیم و با رضایت خوردیم و حتی تظاهر هم کردیم. بعد هوریا زیلیرا Ziliera شاعر رومانی که با زنش آمده بود رو پیدا کرد که او هم دستمالش را باز کند: خیار

و مقداری پوره نیم خورده که شبیه حنیه ما بود، رو کرد و گفت  
«خوب شد نریخته دور». کوباتسکی Kubacki شاعر و نویسنده  
لهستانی و استاد دانشگاه ورشو که در فولکس واگن ما بود در  
همان گوشه کز کرده بود و نزدیک نمی شد و وقتی برای حرکت سوار  
شدیم از کیفش چندتا سیب در آورد و بمادادو گفت که از صبح تا  
حالا چیزی نخورده است. و در راه در برابر سؤالهای من جوابهای  
کوتاه و سمبولیک و محتاط می داد: پولش را فقط می تواند در  
کشورش خرج کند و حق خرید ارز هم ندارد، در فرودگاه هم  
جیبش را می گردند. در صورتی می تواند به خارج برود که دعوت  
شده باشد و دعوت کننده تمام مخارج او را از کرایه تا پول تو -  
جیبی به او بدهد اینست که تا به دعوت کننده اش برسد آذوقه يك  
شبهانه روزش را بر میدارد و اگر این میان اتفاقی افتاد و دستش به  
دعوت کننده نرسید، سرگردان و گرسنه و بی تکلیف می ماند و وقتی  
هم که رسید اسیر او است. باید تمام برنامه هایش را تعقیب کند و به ساز  
او برقصد. این برای شاعر دردناك است که بخواهد و نتواند. من  
لیموناد می خواهم، من می خواهم برای دخترم سوغاتی بخرم.....  
حالا که نمی توانم چرا کار کنم، همانقدر کار می کنم و کسب درآمد  
می کنم که ظرفیت استفاده اش را در کشورم دارم. درآمد بیشتر بچه  
دردم می خورد و وقتی نتوانم مسافرت کنم، تحرك در اقتصاد

سوسیالیستی؛ و تازه مردم جهان خیال می کنند که سربازان شوروی فقط در چك اسلواکی هستند، و هیئت حاکمه لهستان ترکیبی لهستانی دارد. Pavlina دختری لاغر و با هوش و کم حرف که از طرف ماهنامه ای ادبی آمده است با من مصاحبه کند، با زنم رفیق میشود، دعوتمان می کند، و با اتومبیل کوچکش ما را بهمه جا می برد. از دیرهای متروک و آثار تاریخی و تفسیر نقوش (که بهر حال همیشه به پنج قرن تسلط تركها می کشد) تا بازار و آزار و خرید یاد بود، بزودی میفهمم که با شوهرش آشنا هستم و از منتقدان مشهور یوگسلاوی است. پاولینا شاد است که کشورش تمام سوسیالیستی نیست که اگر بود کارش زار بود و تازه که نیمه سوسیالیستی است سه سال است که می خواهد برای خواندن فلسفه پاریس برود، پولش را هم دارد، فرانسه هم خوب حرف می زند، اما دنبال خانواده ای در پاریس می گردد که فرزندی در یوگسلاوی داشته باشند و با آنها قرار بگذارد که او در یوگسلاوی به آن فرزند دینار بدهد و در پاریس از آن خانواده فرانك بگیرد. پاولینا بزار و عصبی است.

از شبی که دلتنگی شماره ۸ را خواندم تا روزی که هیئت

ژوری برنده جایزه «تاج طلا» «Couronne d' or» را تعیین میکرد

همه جا از ایران بعنوان برنده جایزه صحبت می شد. و آدمهای

مسئول و غیرمسئول، رسمی و غیررسمی بطور غیر مستقیم بمن  
فهمانده بودند تا خودم را برای اخذ جایزه آماده کنم. روزنامه‌ها  
و رادیو و تلویزیون و خبرنگاران کنجکاو مصاحبه هایشان را از  
قبل آماده کرده بودند و داوران جایزه که روزهای آخر تقریباً  
معلوم شده بودند به نحوی به من نزدیک می شدند و گرم می گرفتند.  
از دوروز پیش زمزمه من بود. شاعران رومانی سرمیزشان جام -  
هایشان را بلند می کردند و «زننده باد ایران» می گفتند و گردانندگان  
فستیوال هرشب پس از ختم برنامه ما را به شام و میخوارگی  
دعوت می کردند. دیگر همه یاد گرفته بودند که به جای «ژیولی  
giveli» (یعنی بسلامتی بگویند «نوش»). من از تمام اشاره‌ها و کنایه‌ها  
خود را متوقع جایزه کرده بودم، ولی روز آخر خبر یا دستور؟ یا  
توصیه نمیدانم رسیده بود که، چون هشت سال است این جایزه به  
شاعران بیگانه داده میشود، امسال باید حتماً به یک شاعر یوگسلاوی  
بدهند و دادند. من. هم بور شدم و هم خوشحال. بور معلوم است  
چرا شدم و خوشحال برای اینکه به شاعری داده شد که در فستیوال  
از همه بامن رفیق تر بود. (یا شارببی شاعر و منتقد و ناشر ترك،  
ریشارد ماتوشفسکی R. Matuszewski منتقد هوشمند لهستانی،  
وژان لوئی دوپیریس J.L. Depierris شاعر فرانسوی که داوران  
خارجی هیئت ژوری بودند یکی یکی بمن گفتند که به ترتیب علی العمیا



و تحمیلی و به اقتضا رأی داده‌اند . بگذریم که یاشارنبی بعد در مجله‌اش در استانبول نوشت که: «شعریدالله رؤیائی به خاطر ریتیم و آهنگش بود که جلب توجه کرد» و این را رضا سید حسینی بمن نشان داد.

مک‌دیزدار Mak Dizdar شاعری از جمهوری سارایه‌وو Sarajevo است که به دعوت فستیوال به مقدونیه آمده بود ، همیشه باهم بودیم و در یک گروه پنج نفری. میخواره‌ای مطبوع ، چهل و پنج ساله و با موهائی به سپیدی گرائیده. با چشمهائی عارف با چشمهائی از تورم. در بوگو مولیسم و مانویت مطالعه کرده و سنگ نبشته‌های بوگو مولی را در مجموعه‌ای گرد آورده است . و از این مطالعه راهی به عرفان ایرانی دارد ، هر بار که جامش را بلند می‌کرد چیزی از خیام و از حافظ می‌خواند. هر چیز از ایران نظرش را جلب می‌کند. در باره ایران بسیار می‌داند ، با من از گوگوش و ابوسعید ابوالخیر صحبت کرد. جایزه استرو گارا شعر «رودخانه آبی» او گرفت که ترجمه فارسی آنرا می‌خوانید:

## رودخانه آبی

کس نمی‌داند او کجا است  
کم می‌دانیم اما می‌دانیم  
از آنسوی کوه از آنسوی دره  
از آنسوی هفت از آنسوی هشت  
دورتر هنوز بدتر هنوز  
از آنسوی خسته‌ها گسیخته‌ها  
آنسوی خار بوته آنسوی خار  
آنسوی گرمباد آنسوی یوغ  
آنسوی پیغام آنسوی شک  
آنسوی نه آنسوی ده  
آنسوی تر هنوز، بسیار تر  
در ماوراء سکوت در ماوراء ظلمت  
جائی که خروس‌ها نمی‌خوانند  
جائی که نمی‌زنند نفیر  
سیاه‌تر و دیوانه‌تر  
آنسوی جان آنسوی یزدان  
رودخانه‌ایست آبی  
پهن و عمیق  
پهنای صدساله  
عمق هزار قرن  
به طولش خیال میند

ظلماتی بی‌ته  
رودخانه‌ای‌ست آبی  
رودخانه‌ای‌ست آبی  
باید از رودخانه‌گذرکنیم.

برگردان از متن فرانسه به ترجمه Vera Arapovic و

J.L.Depierris

زمستان ۱۳۴۸

## تصویر، جائی در فرم\*

شعر امروز فارسی را نباید با معیارهای منتقدان غرب، که مثلاً بیست سال پیش و پیش‌تر ارائه کرده‌اند سنجید و داوری کرد، چه این معیارها کهنه شده‌اند و طرحشان برای بررسی تاریخ ادبیات و در زیر سقف کلاس‌های درس و اطاقهای در بسته خوبست نه در هوای آزاد شعر این روزها.

شعر امروز به جای اینکه به سمت موجودات و اشیاء حرکت کند. جاده‌ی معکوسی را طی می‌کند، مثل پرتوی که به سطحی صیقلی برخورد کند و دوباره به منشأ اصلی‌اش بازگردد، و جوهر شعری هم در همین بازگشت به سمت اصلی - یعنی در گریختن از شیء متصادف - ایجاد می‌شود. این جاده‌ی معکوس و این گریز به منشأ اصلی، شاعر را در خودش تمرکز می‌دهد، در خودتاریکش،

\*: فکرهایی درباره‌ی قصیده‌ی بلند باد، م. آزاد؛ بررسی کتاب، شماره هفتم

که نور پنهان دارد . در اینجا است که شاعر به همه چیز امکان حضور می دهد، به موجودات و اشیاء که شعر از شان گریخته بود، بنابراین او آتش سردی است که حرارتش را از هوایی می گیرد که در بیرون او را احاطه کرده است.

پس شاعر در همانجایی ساکن است که غیبت او مطرح است، یعنی در غیاب خود حضور دارد. توصیف های او چیزی جز خود او را نقاشی نمی کنند و او در میان اشیاء گسیخته نمی شود . اینست که تمام تصویرها، وقتی از شاعر جدا می شوند دلیلی بر هستی خود او می شوند. و يك شاعر خوب هیچگاه خود را از حاشیه های دور درون و رفعت های تاریك شعر نزول نمیدهد تا با زندگی اشیاء زندگی کند، چه او در مقام آگاهی که نسبت به شیء و خودش دارد و با روشنی متبلوری که دارد، در حقیقت فرم بصری خودش را (بهمانگونه که مثلاً سفیدی برف را کشف می کند و درخشش سیاه «خود» را) به آن شیء تحمیل می کند . و هر شاعری فرم بصری خاص خودش را تحمیل می کند. فی المثل فرم بدن من ابعاد خودش را ارائه می کند، یکی این ابعاد را سازنده ی فرم بدن من می بیند و یکی دیگر محصول آن.

غرض از این اشاره در ابتدای مقال یکی این بود که بگویم منتقد امروز نباید معیارهای شعری و اصول انتقادی ده بیست سال



پیش را روی شعرا و نروزه‌ها که رها و تازه نفس و بی‌عنان و بی‌طاقت است، پیاده کند و حکم و آیه صادر کند که نسل نو بی فلسفه است و متون کهن نخوانده. که وزن نمی‌داند و قراردادهای مأنوس ما سرش نمی‌شود. نشود! این نسل گوش خود را می‌گیرد که نشنود، امروز و فردا پروازهایش را خواهد کرد و پس فردا ترازوی ظالمی در کنار ترازوی عادل شما خواهد گذاشت. و دیگر اینکه بگویم به این جهت هست که من به سراغ «قصیده‌ی بلندباد». به عنوان شاعری رفته‌ام که این شعرها را به دقت خوانده است نه به عنوان ناقدی که شعر می‌شناساند. همین‌طور که «قصیده‌ی بلندباد» را می‌خواندم فکرهایی هم می‌کردم که آن فکرها را به سفارش دوستی صمیم و نعیم، مکتوب کردم و شما هم مقاله را با همین تصور بخوانید.

**تصویرهای آزاد.** اندیشه‌های او را افشاء نمی‌کنند، بلکه خودشان را افشاء می‌کنند، عمل افشایند. اگر اینست پس ببینیم این تصویرها بار چه وظیفه‌ای را به دوش دارند؟

من نمیدانم که این خیال‌های ادبی آزاد تجدید حس ذخیره. های ذهنی او هستند یا نه؟ چون از گذشته‌اش منهای حشر و نشر - هایمان هیچ‌خبری ندارم. به این جهت است که می‌گویم این خیال‌ها

---

۱- در این مقاله خیال به معنای تصویر بکار رفته است.

فقط توانسته‌اند خصوصیتی به نام «غنای کلام» از شاعر ارائه کنند  
نه از مکانیسم تداعی او، که مکانیسمی در تداعی آزاد نیست. و نه  
اینکه ضمیر تاریک او را لو می‌دهند. چرا که گفتیم این تصویرها  
خودشان را افشاء می‌کنند، نه آزاد را.

بنابراین، این تصویرها به صورتی لطیف، وصفی و رمانتیک  
جلوه می‌کنند که فقط در سطح وجود آزاد باقی می‌مانند و به  
درون او نمی‌روند و ما را منتظر پیغامی از آن دیار نمی‌گذارند:

آمده بود و می‌گریست

مثل ستاره‌های صبح

مثل پرنده‌های باغ آمده بود (خسته بود

روی چمن نشسته بود

مثل شکوفه‌های سرخ)

(از قطعه‌ی باغ ستاره‌ها که سوخت)

چه زیبا و بی‌شکوهند

این خانه‌ها که می‌بینم

هرشامگاه

(از قطعه‌ی چهره‌ی نه)

پشت شهر تاریکی

چشمه سار ماه می‌خشکید

(از قطعه‌ی مرگ ناک)

آزاد خود را به بازی با اینگونه تصاویر معلق مشغول داشته

است که خوانندگان قدیمی اش آنها را زیبا می‌یابند ولی به خواننده‌ی امروزی زیبایی قاطعی ارائه نمی‌کند. و زیبایی قاطعیت است.

معلق ازینرو گفتم که این تصاویر زیرپایشان خالی است، یعنی براسکلت و یابه عبارت دیگر برچوب بست معین و محکمی قرار نگرفته‌اند، بی‌قرارند. و فکر می‌کنم اینکار به جهت اینست که آزاد به فرم توجه ندارد. برای اثرش ساختمان نمی‌سازد، به فکر زیربنا (نه به اصطلاح ایدئولوگها) نیست. شاید فکر کرده‌است که اگر به فرم و ساختمان اثرش بیندیشد تصنع ارائه می‌کند. در حالیکه لذت شاعری ولذت هنر بیشتر در ساختن است که دیده‌ام آزاد گاهی از آن به عنوان عیب حرف زده است<sup>۱</sup>. این دروغ است که ما بگوییم برای شعر گفتن ابتدا در احوال و عوالمی خاص و روحانی فرو می‌رویم و در آن احوال دست روی دست می‌گذاریم و منتظر سروشی از عالم غیب می‌نشینیم و وقتی آن سروش موعود آمد ناگهان دگرگون می‌شویم و ناگهان شعری پرداخته بر صفحه‌ی کاغذ نقش می‌بندد. پیغمبران الوالعظم هم تازه چنین نمی‌کرده‌اند. آنها حرف‌هایشان و شعرهایشان را قبلا می‌اندیشیدند و می‌ساختند و بعد در ارائه‌ی آنها به مردم و من تبعشان صورتی ناگهانی می‌-

دادند. آن کار برای به حیرت آوردن آن مردم خوب بود، و لازم بود، ولی ما که نباید سرهمدیگر را بتراشیم. صرفنظر از این حرف، حقیقت اینست که هنرمند باید در کار خلق از خودش بکاهد و مصرف کند. شاعر برای آفرینش يك اثر باید از مایه های زبانی و ذهنی خودش استفاده کند، از هوش و استعداد و آگاهی اش مایه بگذارد ولی اگر از این بابت ها غنی نبود بدیهی است که فکر می کند باید منتظر عطیه های الهام نشست.

بنابراین، باید به فرم حتماً فکر کرد، چرا که تصویر به تنهایی نمی تواند زیبایی بیافریند. البته از کنار زیبایی می گذرد و مشخص کننده هست (که گاهی شعر خوب را با خصوصیت تصاویرش هم برجسته می کنیم). اما زیبایی در آنست که ببینیم این تصویر بر روی اسکلت شعر، در جای مناسبی نشانده شده باشد. تشخیص این مناسبت برای شاعر خود نکته ی باریکی است، و در اینصورت است که تصویر حامل حقیقتی می گردد. یعنی اینکه ضمن ورود در روح شاعر، از چارچوب دید ذهنی او می گذرد و خارج از آن واقع می شود، طوری که خود منظر تازه ای می شود از دنیایی که شاعر دیگر در آن دخالتی ندارد.

اما من گاهی و غالباً آزاد را در سراسر يك قطعه ی شعرش همراه با تصویرش می بینم، یعنی تصویر در مرحله ی دوم (پس از

ورود در روح شاعر) همانجا رسوب کرده و از ذهن او بیرون  
نیامده تا درجایی از ساختمان قطعه، خارج از او واقع شود.  
نشد که این مقصود را ساده‌تر از این بیان کنم. برای دریافت  
قضیه بهتر است رجوع کنیم به قطعه‌ی «به من سکوت بیاموز».  
این قطعه را وقتی خواننده از اول بخواند، باکمترین آشنایی  
درباره‌ی فرم، می‌تواند حس کند که تکه‌ی:

و آب‌های زمین،

درون بسترشط،

به سوی باغ خلیج

که در هیاهوی سبز بهار پهنانست؛

همیشه می‌رانند...

چه بی‌جا نشسته است و برعکس، این پنج سطر:

در آن هیاهوی نیلی پرند، می‌خواند.

و روشنایی فریاد صخره در همه‌ی آفتاب می‌تازد

مرا بیاران - ای جام روشن - ای باران

که در کویر صداها‌ی دور می‌باری

و در نگاه تو گل‌های یاس می‌رویند.

بهترین جای خود را در هیکل قطعه یافته‌اند. و باز می‌توان

«چهره‌ی دو» را مثال آورد که از قطعات بدکتاب است. در این

قطعه اگر مصرع «مادرم نمازش را خوانده است» نبود و یا - اگر

اصراری در گنجاندنش بود - لااقل شعر در مصرع «طومار شعر



طولانی را بر می‌چیند» تمام می‌شد، خوب بود، به این جهت این  
قسمت از قطعه‌ی «چهره‌ی دو»:

من سیکاری برب،

مادرم را می‌بینم که برمی‌گردد

می‌خندد

چادرش را بر کمر می‌بندد.

ماهی‌ها در حوض

پای فواره

نان ریزه‌ی ستاره‌هایش را می‌بینند

و دعایش می‌کنند..

سخت ناجور و زیادی است و وجودش تمام قطعه را خراب  
کرده است. از همین ردیفند قطعات «چهره‌ی ده» و «چهره‌ی هشت».  
برعکس در قطعات «ترانه‌ی روشن» و «بیهوده‌ی مخوان» تصویرهای  
آزاد خارج از او، و درست نشسته‌اند. و یا مثلاً این تصویر در  
چهره‌ی شش:

تاریک روشنست

و رود شعله‌ور

از شهر باستانی تنهایی

جاریست

که جایش همانجا است که نشسته است و نیز «چهره‌ی سه»  
که کامل و بی‌نقص است و از موفق‌ترین قطعات کتاب و از

زیباترین شعرهای معاصر فارسی است: همچنانکه قطعات «شور»  
 «اندوه‌نیمایی» والیوت بازیهای صفحات ۳۶ و ۳۹ از زشت‌ترینند.  
 زبان آزاد در قصیده‌ی بلند باد روشن است و محدود، با  
 زبانی که خواننده‌اش دارد چندان فرق نمی‌کند. مبدع و ویرانگرو  
 تهاجمی نیست، به درد زمزمه‌ی خود آزاد می‌خورد. او در دو  
 جناح کار نمی‌کند، یعنی همه‌اش به دنبال فکرشاعرانه و احساس  
 لطیف است، ولی در موقع نوشتن‌شان به دنبال چیز دیگری که  
 تکنیکی و فنی است نمی‌گردد، یعنی در مرحله‌ی نوشتن، جناحی  
 نمی‌بیند که در آن کار کند. عمل نوشتن آزاد آنچنان انجام میشود  
 که به راحتی او را برای ما می‌گشاید یعنی درد و تجربه و تماشایش  
 را، و شاید چون می‌خواهد به راحتی گشوده شود از زبانی مستعمل  
 استفاده می‌کند.

آزاد از این حیث رمانتیک و گاهی نئورمانتیک است (نگاه  
 کنید به عنوان نمونه به قطعه‌ی «آن دستهای سرد» و قطعه‌ی «باغ»)  
 و این روحیه‌ی رمانتیک او است که اجازه نداده است ناخشونت‌ها  
 را حس کند، تا زبانی برنده و نو و خطیر بیابد. رمانتیسم او در حد  
 «افسانه‌ی نیما سیر می‌کند و حتی با ناخنک‌هایی از آن:

با بهاران گذشتیم

دیدیم آن آشیانها سراسر

به کف بادها

که همین حرف را نیما به گونه‌ای دیگر در افسانه‌اش گفته است:

لیکن آن آشیانها سراسر

به کف بادها اندر آیند

و تأثیری از نئورمانتیسزم نادرپور دارد. مثلاً به شروع شعر «به من سکوت بیاموز» دقت کنیم که سخت نادرپوری است و به مصرع «سفال خالی گلدان ماه را بشکن» که این بیت نادرپور را به خاطر می‌آورد:

چرا ز کوزه‌ی ماه امشب

نمی‌برون نترآود

بعلاوه اینهمه نیلوفر چرا؟ هر جا را که باز کنی نصیبی از نیلوفرداری. من این نیلوفرها را حس نمی‌کنم و از خود می‌پرسم چرا تو تاکنون یکیشان را به کار نگرفته‌ای: ولی از صفحات «قصیده‌ی نیلوفرین باد» من مسخ آینده‌ی زبان شعر آزاد را در فرم و ساختمان می‌بینم، چرا که آزاد دریچه‌هایی باز برای گریز به دور و دورتر دارد.

شعر آزاد شکل مدرن سیاحت و زیارت است. فکر او مثل راهی است باریک و کم عرض که فقط طول دارد و در طول آن اطراق گاه‌هایی است از شادی، غصه، امید، نفی و تأیید که همه گوناگون‌اند و متضاد و بهم نمی‌خورند، ولی آزاد که زایر این راه است در هر اطراق گاه لمحّه‌هایی می‌نشیند.

و اینست که ما نمی‌دانیم این زایر به دنبال چه می‌گردد و معلوم نیست که این راه باریک به کدام قصبه می‌پیوندد. منظورم اینست که خطوط فکری آزاد آشفته است. هیچ‌طور تفکری کشف نمی‌شود. از بسیاری چیزها و از هیچ‌چیز حرف زده است. این که این شعرها نتوانسته‌اند (یا لااقل برای من که چندبار خواندمشان) دلیل هستی او، گویای درون او و افکار او باشند، شاید به دلیل همان نقشی است که گفتم تصویرها دارند و بیاندازند، یعنی معلق بودنشان.

من برای آن. در این شعرها به دنبال پیام و کمال مطلوب می‌گردم و نمی‌یابم که خود آزاد از «ضرورت اجتماعی شعر» و «بارسنگین مسئولیت» هی حرف زده است و از «بی‌فلسفگی که بی‌شهامتی است»<sup>۱</sup>. و آزاد در قصیده‌ی بلند باد، خود بر سر توصیه-هایش نیست و پیش از آنکه «شاعر-فیلسوف» باشد، «شاعر-زایر» است.

حالا اگر «دیار شب» دم دستم بود بهتان می‌گفتم که آزاد چه راه دشواری پیموده و چه آزمایش‌های مدید و پرزحمتی را به خود هموار کرده است و من تصویری را که از شاعر «دیار شب» و شعرهای دیگرش، در روزگار پیش از این داشته‌ام در خود حفظ کردم تا اینهمه حرف زدم، یعنی تصویرشاعری قوی و با قدرت و

و سواسکار را با خود به قصیده‌ی بلند باد آوردم و آنجا افسوس  
خوردم که چرا به هرسوراخی سرزد و به صد شاخه پرید.

آزاد به جهت چنان گذشته‌ای و به جهت شعرهای دیگرش  
که در اینجا نیامده‌اند در شعر امروز فارسی جایگاهی چشم‌گیر  
دارد و به همین دلیل است که اینهمه باریك سلیقگی و توقع و مدعا  
به خرج دادم که غرضم نه انکار است.



## خاك\*

از سن ژون پرس تا لارنس عربستان

سپانلو بر روی زمینی سخت و ناهموار راه می‌رود- برای این  
حرف لختی درنگ کنیم...

و اگر به آنچه که پیش از «خاك» گذشته است بیاندیشیم ،  
شاعری را می‌بینیم که از بحبوحه تأثیرها و تأثرها، سرکش و نآرام  
آمده و برای آنکه سر بر آرد ناچار گریبان «خودش» را درانیده  
است. و این گریبان در «خاك» دریده شد. تا به این نتیجه برسیم  
«خاك» را باید دقیق و با حوصله و صبور خواند و بازخواند، والا  
اگر به پروازی سریع از سر این شهر غریب بگذریم به تصور آنکه  
تماشایش کرده‌ایم به داوریهائی شتابزده می‌رسیم که مثلاً : خاك

---

\* منظومه‌ای از محمد علی مسانلو؛ انتقاد کتاب ، دی ماه ۱۳۴۵

شماره‌ی ۴

منظومه نیست... قطعه‌هایی بی‌ارتباط به دنبال هم آمده‌اند و نه آغازی دارد و نه پایانی و از آنگونه... اما اگر چندی در آن اطراق کنیم و بردبار باشیم می‌بینیم که این شعر مجموعه‌ای از تصاویر نیست، رنگ‌پردازی نیست، تکه‌های بی‌ارتباطی نیست که فقط به خاطر صحبتی از خلقت و کائنات آمده باشند و به قصد ارائه معانی‌ای گریزنده و بیانی مبالغه‌ای. بلکه اینهمه فریادها و جهش‌های وجدانی است که در اینجا تداوم یافته‌اند، جدا کردن و کنار گذاشتن یکی از این قسمت‌ها همانقدر مشکل و غیرعمای است که مثلاً قسمتی از جریان شطی را جدا کنیم و کنار بگذاریم. بنابراین بهتر آنست که نخست منظومه را به تفسیری بگشاییم و پس آنگاه به قضاوت - صواب یا ناصواب - بنشینیم:

### تفسیری برخاک

منظرچشم شاعر را شبی مه آلود و سرد زمستانی درخویش گرفته است، تمام عوامل طبیعت، گنگ و نامشخص در ذهن او می‌نشینند: «دره مجهول» و «موج کدر» و ابهام و انجماد (بند یک از پیش آمده‌ها). در سرما ذهنیتی است که شاعر را همراه با ترانه باران به گذشته می‌برد تا برای بهار گمشده‌اش از این سرما گل یخ ارمغان ببرد (بند ۲) و اینجا است که دریچه‌ای بر خاطرات زمستانی و بارانی گشوده می‌شود و ناگهان: «در شتای سرد پارین بود که»

گیلاس گل می کرد... و سرما است که فکر او را به روزگار  
 کودکی می برد که خشك اند و سرد. (بند ۳) و به یادهائی که همه از  
 سنتها و ثروتها مشروب می شوند: «در یمن بودیم... نخل بود و  
 عید اضحی بود... یادم آمد در کران استپ دلسرد خرس قطبی زیر  
 بدر ماه نجوا کرد.» (بند ۴) وجه اشتراکی بین خود و زمین، که  
 چون او در زیر باران تنها است، می یابد و با خطابی بلند ستایش  
 زمین آغاز میشود:

ای زمین خشك، ای همدرد من، ای یار!

توبسان من خموشی در ضمیر کهنه گردون

تو عقیم انتهای ژرف مشکوکی

با درخت مهربانت مانده در رگبار...

تو خدا بودی و من در بطن پرنیض تو روئیدم

(بند ۵)

این طبیعی ترین سیرذهنی يك انسان سالم است که وقتی با  
 یادهائی چنان سریع به تداعی برمی خیزد، در چنان زمان و محیطی  
 که اشاره شد و با وجود چنان قرینه هائی از طبیعت اطرافش، به  
 گردونه زمین بیاندیشد و چون زمین معبود او است و برایش الوهیت  
 دارد، حرف از او را، از شدت اشتیاق، بدون مقدمه و ناگهان با  
 خطاب و ستایش آغاز می کند، و خواننده اگر این رشته مرموز  
 ذهنی را کشف نکند گمان می برد که این بند ۵ بی حکمت و دلیلی و  
 نامربوط بایندهای پیشین در اینجا سبز شده است.

و در قسست آخر بنده باز خاطرهٔ باران است که او را به  
یادهائی از مرگ ولعنت راهبری می‌کند، و مرگ آنها که «جاودان»  
بودند، و نفی هر جاودانگی شاید در برابر زمین که جاویدان است و  
رؤیای جاویدانان را در خود دارد (بنده ۶) و در بند ۷ رؤیای  
جاویدانان تعقیب می‌شود که در زمین جاوید فراموشند : از «سوار  
قادر غائب» تا یزدگرد «آن گریزان مرد جویا» که «بسوی آسیابان  
نجاتش راه می‌پیمود».

یادهای زمینی شاعر، بیشتر در شرق خاکی بیدار می‌شوند  
«در الجزایر» و راه‌روی‌های صحرائی و «بعد در بازار کهنه» . و  
بتدریج که خاطره‌ها و یادها جزئی‌تر و خصوصی‌تر و واقعی‌تر  
میشوند، شعرها و بیان‌ها عاطفی‌تر و حتی دل‌انگیز می‌شوند، که  
همه از پستان کودکی شیر می‌خورند (بند ۸ و ۹):

در شب سوزندهٔ صحرا

در شب سرشار اخترها

کز برادرهام دور افتاده بودم من،

اختری را از رواق گنبد نزدیک قاپدم

و خطابی که در بند ۱۵ بعد از آن خاطرهٔ نوشتن لژیک بیابانی

متعلق بدروان کودکی می‌آید، طبیعی و به‌جا است : «ای محب

باستان، ای عمر بی برگشت، ای تاریخ!- این غلام عاصی از تبعید

را در باب «غلامی که قصد دارد تا «دل و بل‌تو» (تاریخ) بشتابد» و

این گریز در تاریخ بافکری از تبعیدی که دارد آغاز میشود: «راه من از شهرهای آشنا دور است» (بند ۱۱) و همانطور که از تخت جمشید و آتن و سارد و جنگ قادیسیه (بند ۱۲) حرف می زند فراموش نمی کند که ما را مجدداً در محیط و زمان اول منظومه وزمینی که در زیر باران است قرار دهد، اینست که بند ۱۲ را اینطور شروع می کند:

### خاک داغی بی زبان دارد

مانده بی رویش میان سیل بارانهای طوفانی.

در بند ۱۳ از شکوه های ویران و عظمت های گم شده می گوید:  
از مردها و اسبها و جامها، از صد دروازه... گوئی غمهای خاک را کشف می کند. او در این سفر تاریخی خاک را و خویش را در تاریخ می برد، همچنانکه غمهای خاک را کشف می کند، رؤیاهای و اندوه های خود را نیز که هنوز از جهان کودکی برمیخیزند بازگو می کند (در بند ۱۴): با رفیق کورخود (هومر) آواز می خواند و «بانوی آن شهر قدیمی» (هان) سکه ای زرین به سوی جنگ او می اندازد.

سراینده بخش اول منظومه را که «پیش درآمدها» نام دارد در بندهای ۱۵ و ۱۶ تمام می کند به این نحو که در پایان بند ۱۵ محیط اولیه شعر را دوباره زنده می کند: همان باران، انجماد، بهار گم شده و ارمغان گل یخ... و در بند ۱۶ با خطایی که استغاثه



و آرزو است دعا می کند، گرمی می طلبد، آتش و خورشید می خواهد  
و رهائی از باران یکریز گریان را. تا قصه خود را بیاغازد، آن  
چنانکه نظامی می کند و پیش از شروع قصه هایش خود را دعا می کند  
و قدرت و گرمی می طلبد. قصه او «خاک بزرگ» نام دارد.

۰۰۰

حماسه خاک را از رثاء عظمت های رفته آغاز می کند. شکوه  
لشگرکشی ها را بر فراز زمین از سرانجام آن می بیند و از شهر طویل  
اسکلت ها (بند ۱)، و احساسی عاطفی برای سواران و جنگجویان  
و دلسوزی و تسکین و تسلی: تدفینی از آتش نشان و سرود غرائی  
از جنگل (بند ۲)، تصور این تدفین او را در بند ۳ میکشاند تا به  
تسلیم به خاک بیانده شد: استخوان سوارانی که در اعماق خاک به  
ریشه ها افسردگی می بخشد و هر ذره این اسکلت ها در عصری دیگر  
گندم دهقانی را بارور می کند، و دیوار عالم «باتلاوت ها» و  
«رقص زلزله سان» که تصویری رویائی و خیالی برای آمدن ها و  
رفتن ها است، و پس از آن طبیعی است تا به پایان جهان خلقت  
بیانده شد (بند ۴) و تصویری از شب ظلمانی و انهدام بدهد: «هر  
چه آنجا در سرای چشم ما می بود...» در بند ۵ از انتهای عالم به  
ابتدای خلقت باز می گردد: زندگی قوم انسان را کشتی نامفهومی  
در اقیانوس های نار با آب های خسته، با آب های طوفانی می بیند

یاد در یاد آغاز میشود و در رؤیای اسلاف آدم تصویر زندگی  
ارائه می‌دهد: کوچه و سنگفرش، باز و گنبد: عشق و عروسی. و  
تفکر او از دورترین زمانها آغاز میشود. از همان شروع حیات  
قوم انسان و خطاب به او (جددلاور) که براقیانوس‌ها رؤیای بار  
انداز و جنگل دارد (بند ۶) و شکوه از وجود و از محبس حیات  
(محبس محتوم) که خود رهرو آنست، او خود را در رؤیای جدش  
و اسلاف قوم انسان می‌بیند که رهرو راهی عبث است. و وقتی  
خود را در آنهمه رویا، مسافری محبوس و باطل می‌بیند، به  
خویش باز می‌گردد و نارسایی‌ها و دیدار من‌گمشده و «یارنا کام»  
که گوئی از غربت و تبعید و از سرزمین‌های ناشناس باز می‌گردد  
(بند ۷):

سالهای من! فراموشی دیرین! بازگردانید بر من یارنا کام مرا،

با سلام شرمگین کودکی غمناک

و چه جستجوئی که در گذشته آغاز می‌گردد، خاطره‌هایی  
که ورق می‌خورند خاطره‌هایی که یا در زندگی شاعر وجود دارند  
و یا در رؤیای او زیسته‌اند. جذبه‌های کودکی که تمام از مظاهر  
زندگی کهن‌تری مایه می‌گیرند، در حقیقت شاعر در این بند  
کودکی‌اش را، در زمانی خیلی دورتر از واقع، بیدار می‌کند،  
انگار و یا واقعاً عمر کوتاه او، در چشم او نمود اینهمه زمان را

داشته است.

دوران کودکی تمام می شود و از بند ۸، نوجوانی است که  
آغاز می گردد:

قامت دوشیزه‌ای بر سطح استخر قدیمی روی آب سبز چین می خورد  
سالها آرام می رفتند

چه کسی در گوشه‌های برگپوش خشک بی‌گرینده‌ای می‌مرد؟  
چه کسی تنها مرا در باغ تنهایی و در تنهایی بی‌انتهایم برد؟...

سؤال‌ها و «چه کسی»ها ادامه می‌یابد، سؤال‌ها همه تعیین  
کننده‌اند: عشقی که می‌میرد و تنهایی مدید شاعر و هجرت‌های  
دراز (و چه فرمی بهتر از سوال می‌توانست این تصاویر و یادهای  
مبهم را از غبار زمان بیرون کشد و در فاصله‌ای کوتاه حرکتی بزرگ  
ایجاد کند: یعنی عشق و مرگ و تنهایی و سفر؛ چهار حادثه است  
که پشت سرهم در چند سؤال تصویر می‌بندد) و این «چه کس»ها،  
کسی جز دوشیزه‌ای نیست که استخر قدیمی قامتش را در دید شاعر  
مجسم کرده و هم اوست که با «چشمی آشنا با وسعت دریای مرده»  
بدرقه اوست و این بازگشتی است به جذبه نگاههای بحرالمیتی که  
در کودکی او نیز (در بند ۷) جای پائی دارند. سفرهای هجرت آغاز  
گشته است، شکوه کاروان و کاروانیان، حادثه‌های راه و خطرهای  
و پیکارهایشان (بند ۹)

دستی اندر کند می‌پوسید، وزن جوای سنگ و خار  
رهروان مرگ صبور برده‌ای را خواب می‌دیدند

در قتالی... که قلم در خون و خنجر در مرکب بود

در غروب رزم بودیم و غروب خویش

و روان رفتگان‌شان که در این مسیر به مرگ پیوستند بابانگ  
تکبیر که برستیغ برجهای می‌روید و انتقام اخلاف و تصاویری از  
انتقام (بند ۱۵) و پیش روی تامل مرگ، و او با کاروانیان تا  
مرزهای آسمانی پیش می‌رود. بعد از آن پیروزیها و ظفرهای  
باستانی در بند ۱۱ چه باشکوه می‌نشیند خطاب به بیرق که نشان فتح  
است، فتح پهلوانی که از قدمت و سنت و افسانه و مذهب برمی‌خیزد  
که نشان خود پهلوان است و بیان‌کننده او، ازینرو بلافاصله بعد از  
خطاب «بیرق من! ای بهار. ای ظهر تابستان» خطاب «ای جوان  
خام...» را می‌خوانیم و نیز خطاب «همسفر با من، شباب خسته  
من...» راه که بیرق او شباب خسته اوست، خود اوست.

اما جوانی خام او. از جسم و نیرو به معنا و شهود رو  
می‌کند (قسمت دوم بند ۱۱). برای گذشتن از جوانی چه پاساژی  
بہتر از دانش و شهود و تحولات درونی می‌تواند باشد؟ دانستن،  
پیری است، آگاهی و روشنی درون، جسم را از جوانی می‌گیرد  
و مفروض برومندی و حتی زیبایی را. در قسمت آخر بند ۱۱ می‌بینیم  
که «خسته از تبعید» و جدا از جوانی (که به «ناخدای رفته‌من» از او  
یاد می‌کند) به دیار خود باز می‌گردد که تصویری از اصفهان دارد  
اما در این دیار آشنا، غریب است: ای بازارهای ناشناس!...

آنگاه از بانوی بارانی که همچنان می بارد می خواهد تا لختی در این پایتخت بیاساید، محیط اولیه منظومه دوباره زنده میشود (آخر بند ۱۱) و بلافاصله در بند ۱۲ می خوانیم: «بر فراز کاخ باران بانوی من لمحهای استاد» و تا آخر بند ما را در محیط باران می گذارد. توقف او در این شهر کهن (بند ۱۳) او را به حالتی از مسخ می برد: در برگها حلول می کند، شاخه می شود و در ذرات جنگل براه می افتد و از آنجا هوسی دیگر و آرامشی دیگر می خواهد و خود را به دست باد می سپارد، شاخه از جنگل جدائی می گیرد، آسمانی دیگر می طلبد: آسمان خاموش شهری متروک و قدیمی ساز که در آن هرچیز، بوی ترك و غربت می دهد و اوی شاخه، از مظاهر کهنه و از فراز معماری قدیمی شهر میگذرد، با مالیخولیا و سوسه، و سوسه ای که ممکن است مثلاً کوبه يك در (بشکل سراسب یاسگت) در آدم بریزد، بانگهای خیره و خنده ای ساکن و بی تغییر که مدام بهمانگونه که هست مینگرد و میخندد:

خنده شیطانیات ای اسب ریشو، اسب بی حالت!

ضربه های کوبه را در خاطره تخمیر خواهد کرد

ضربه هایی که نخواهی ماند هرگز بر فراز پله درگاه از هول

شنیدن - خنده لرزنده يك اسب -

و چه و سوسه قشنگی، حساسیت گاهی یعنی همین، از هرچیز

و از تمام اشیاء دور و بر به و سوسه افتادن، بخصوص برای کسی که



در مالیخولیای مسخ است، در مالیخولیای بوف کور هم و سوسه  
آن است که سگ جلوی دکان قصابی مبادا پنجه هایش مثل سم اسب  
صدا کند و...

در اینجا «آن رفیق گمشده، آن نیمه سیب من» که قبلا در بند ۷  
مژده بازگشتش را از جو غبار داده بودمی بینم خود او است که از  
بالا برای زنی بیگانه که در درگاه میخندد می آید، خیلی طبیعی  
است که در بازگشتی بدین گونه بشهر قدیمی خود، رویائی از من  
گمشده اش در او بیدار شود. اما او دیگر نقش علوی خود را دوست  
دارد و باز به غلظت های غبار آلود می پیوندد.

بند ۱۴- توقف پایان میگیرد، و سیر زمانی منظومه ادامه می یابد  
منظومه آدمیزاد در زمانه و در زمین. قبلا دیدیم که جوانی میرفت و  
در دانش و درو از شور می افتاد و آرام میگرفت و او در فصل  
جوانی به همانجائی باز میگردد که در کودکی از آن هجرت آغاز  
کرده بود، و از آنجا بپعد برای ادامه سرنوشت قوم انسان پیری  
را نه در خویش بلکه در دیگران می بیند و با جهشی تند از صد زمان  
میگذرد و به عصر انسان های این دوران میرسد، در حقیقت این  
تکه مونتاز آنهمه گذشته است با آینده ای که بر آن دلبستگی نیست.  
بهمین جهت در بند ۱۵ سطرهائی می بینیم که باهم طرحی از  
زمان ما میدهند، از همین عصر و روزگار، و بیکباره از محیط

مشرق و خورشید و سپیده دم و ظهر و نور و بهار که ما را به کنایت  
 در شرق افسانه سیرمیداد و به ما شکوه جهان قدمت و جهان عتیق  
 و باستانی را ارائه میکرد، به محیط مغرب و آتش و شب و تاریکی  
 و دود و خزان می رسیدیم که کنایتی است از غرب و سوقات صنعت  
 و ماشینیسیم. دیگر به جای آن شهر قدیمی، از «شهر صنعتی» صحبت  
 می شود، که در آن از پل کهنه و سوق دباغان و گلمیخ و دق الباب  
 و حجره و گنبد و مناره خبری نیست. بل صحبت از ماشین و گاراژ،  
 سینما، خیابان، تابلو و پاسبان، دودکش و روزنامه و روشنفکر  
 است. در قسمت آخر این بند گفتگوی روشنفکران شهری است که  
 در آن شاعر آرزوی خود را برای ویرانی و نابودی و محو مظاهر  
 صنعتی و شهرهای صنعتی بیان می کند، شاعر، خاکی و بیابانی  
 است و از سرزمین های دور و نامأنوس بدینجا آمده است، از  
 قدمت و عتیقه و سنت، از شاهراه های آفتابی، از شرق و غنا و  
 عاطفه و دست می آید و در این مقام تحمل آقا منش نیست، یعنی  
 در مقام دود و ماشین و خیرگی و زرق و برق دروغین تمدن، او  
 خود از تمدن های بزرگ می آید و تا اینجا را در هجرت و تبعید،  
 در سرزمین های غریب، در خلوص و حقیقت و شرافت و در زمین  
 پاک و نیالوده گذارنیده، چگونه میتواند در این فصل از کتاب  
 دیری توقف کند و بقول شاعر در شهر صنعتی، یعنی محیطی که

شرکت‌های سهامی و دهن کجی پول و روزنامه‌های صبح و حقه -  
 بازی سیاست و تقلب اقتصاد مهووش کرده است. بناچار از سر  
 اینهمه میگذرد تا دیار مأنوس گذشته خود را باز یابد و به «روزگار  
 قبل از اینها» پیوندد و به خوابگاههای قدیمی اش، (بند ۱۷) باز  
 گردد و برای این گریز، معبری از طنز و هزل میسازد، و راستی اگر  
 پاساز طنز نبود چگونه میشد از سر اینهمه زرق و برق گریخت؟ و به کنایت  
 گفت که مانیتیم، ما و صنه ناجوریم؟ که آقایان! مادر غرقه پولك عدس  
 «بید» یم. که ما گیاه طبی و سبستانیم و در لاف روزنامه کهنه حبل المتین  
 پنهان. که ما پشه ایم، که ما سوسکیم! (۱۶)

شاعر همانوقت که از روی شهر صنعتی میگذشت؛ (بند ۱۵) دور  
 خیزی برای این طنز کرده بود و طلیعه‌ای از آن نشان داده بود که اینهمه  
 به مذاق او نمی‌نشیند: «ارث ما این مرده ریگک پرتجمل ... الخ»،  
 در حقیقت زمینه‌ای برای این بند ۱۶ که در آن زبان عوض میشود قبلاً  
 داده بود که خواننده از تغییر لحن به حیرت نیفتد.

گفتیم که شاعر هوای بازگشت میکند، دل به «سوی شرق، سوی  
 رفته معدوم» دارد، اما حس میکند که دیگر دیر شده است و آرام، آرام  
 پیر میشود (۲۰) آنگاه با حسرتی بزرگ عجز خویش را با خویش در میان  
 میگذارد و خودش را به تفکر دعوت میکند و از گریز به عهد باستان چشم  
 می‌پوشد (۲۱):

ای جوان عهد تازه لمحہ ای اندیشہ کن

من برای توشبایم را به خاکی بی تمنا و سترون ریختم...

و شعرنابی که براین مضمون در پایان بند ۲۱ سرده شده است:

«دیگرم جانناخیال فتح کردن نیست... الخ» اما اندوه ملایم او و اوج

شاعرانه منظومه را در شروع بند ۲۲ می بینیم:

واگذار ای یار در راهم که گمراهم

و با تصور سرزمین موعود دل خوش می دارد و چاره ای جز

سکون و سکوت نمی بیند و بهمین آفتاب و آسمان دل می بندد.

در میان کوچه های کشورم می ایستم، دستان بسوی آسمان

بی تعادل باز . . .

گوش می بندم که دریابم حضور کشوری مفقود را در خویش...

و اینک ما در بند ۲۳ و در پایان منظومه هستیم: اولین مصرع

منظومه تکرار میشود: «ماه تشویش و زمستانی است» که مارا در همان

شب سرد و بارانی اول کتاب میبرد و آنگاه به رسم قصه سرایان کهن

و به شیوة نظامی آرزو میکند که این داستان از او و به عنوان یادگار و یاد

آورنده او باقی بماند:

روزگاری هر که در سرمای رود صبحدم ظاهر شود از خواب

از من سرگشته خاطریاد خواهد کرد

هر زمان که موج تازه باز می گردد بسوی بندر انسان

بهر من میلاد خواهد کرد

این بود تفسیر کوتاهی از «خاك» که باز هم با سرعت و شتاب انجام گرفت، فقط به این منظور که سیر داستان و ارتباط بندها را بنمایانیم و تا حدودی فرم و استخوان بندی آنرا بازگو کنیم و گر نه بنظر من «خاك» تفسیری کاملتر میطلبد و اینك:

### نقدی بر تألیف خاك

دهلیزی و همتخوانی، که معماری اش از تصویر و صدا است و به سفارش سپانلو ساخته شده است و به فصول سه گانه زندگی تعلق دارد: کودکی، جوانی و پیری...

اثر سپانلو میخواهد در گذشته تمام تمدن ها سیر کند، و از این رو از سنت هائی مشروب میشود که نه ادبی اند و نه شاعرانه، و فهرستی است از ثروت های زمینی و یادگارهای بشری، بازگوئی سریع از عرف های اجتماعی و رسوم مذهبی، یادداشتی از خاطراتی ناقص و واقعیت هائی دور.

سپانلو برای این خلقت، تدارکی خشن دیده است و یا اینکه در او، خشونتى متدارك شده است. و این تدارك از منابعی دور و از اسراری نیرومند و ریشه دار مایه گرفته است: از دستبرد به تاریخ، از میان کشف های گونه گون، از خاطره های کودکی، از آنچه که مورخان، سیاحان و محققان مذهب و نژاد خبر داده اند... او از میان آنچه که خوانده است: از پهلوانان و کشورگشایان، از شهر



های متروك، دروازه‌های خاموش، قلعه‌های خالی و محراب‌های ویران، از قصرها و مساجد بیاد می‌آورد، و باز از این میان همیشه آنچه را بیاد می‌آورد که غریب‌اند و عجیب. اما نقش او در آن هنگامه اینست که از پس آنهمه خرابه‌های گذشته و از یادگارهای ویران زندگی دیروز، شادیها و غم‌های زندگی امروز و پیشرفت فریبنده آنرا بر ملا کند و یا منعکس نماید. اینست که در گستره سمفونی وار «خاك» در بهم پیچیدگی تم‌ها و در باز گشتشان، می‌بینیم که لحن تازه‌ای شکفته است. زبانی ارائه شده است که مستعد کمال است، با این زبان میتوان تاریکترین گوشه‌های روح را بیان کرد و بزرگترین حوادث تاریخ را نقاشی نمود؛ ولیرسم و حماسه را در کنار هم نشانند: زبان واژه‌های دست نخورده و مهجور و یامحجور.

برای سراینده «خاك» مفاهیم: جاوید، قدیم، بیگانه، پاك، پهناور، هجرت در هر لغتی که بروز کنند او را جذب می‌دهند، به این جهت کلماتی نظیر: مرز، زوال، اعصار، رواق، جرس، رحیل، رَحیق، فجر، فلق شکوه، تاویل، تلاوت، ممدود، جلالت، مدحت، هبوط، حلول، تحاشی، اقضا، کواکب، مکار، اقطار، کهن، ناشناس، اقصی، لایزال و... کلماتی هستند که همیشه در تیر رس شاعر خاکنده و سلیقه او را بخود می‌کشند. و بخصوص اگر به شعرهای بعد از «خاك» بیندیشیم، به «لیلی» و به «ترانه کاشمر» و به لغاتی مثل: اطلال، دمن، قبیله، قوافل، مشك، لیف خرما و... تأثیر منوچهری

دامغانی و شاعران پیش از اسلام عرب را روی سپانلو به شدت  
میبینیم و از لحاظ قلمرو فکری تأثیر «سن ژون پرس» را، و حتی لارنس  
عربستان را که تأثیرش کنونی تر و تازه تر است، یعنی بنظر من همان  
تأثیری که متعلقات سبعه بر منوچهری داشته است، لارنس بر هوشنگ  
اعمال کرده است، منتها اگر هوشنگ مثل لارنس عرب سفر میکرد و  
موضوع تماشاهايش را هدف شعرش میکرد. غنی ترین آثار غیر  
بومی و غریب را ارائه میداد.

ولی متأسفانه اونه چون «پرس» مرد تماشا است، بل مرد ذهن  
و خاطره و یادگار و تأمل های مدید است؛ و برای اینکار هم قدرت  
کنونی اش کنایتش را نمیکند، کفایت او را که سفر گر برهنه پای  
بیابان های غریب زمان و ویرانه های زمین است نمیکند. و بدینگونه  
است که در محیطی از واژه های نادر و خشن و معرب، شعری غامض  
و تاریک از سپانلو عرضه می شود. و بهمین شیوه هم خو گرفته  
است. یعنی اگر کلمه مهجور و پرتی را لازم بداند هیچگاه در برابرش  
عقب نشینی نمیکند، از واژه هایی که در فرهنگ لغات مرتب شده اند  
به راحتی می گذرد و نمیخواهد که از طعمه های دم دست شکار کند.  
بنظر من انتخاب این محیط زبانی و این طرز برداشت از کلام، تا  
حدودی مربوط به تربیت و طبیعت شاعر است و علت معلومی هم  
دارد: پدری که بالغت عرب و خط عربی عشق میورزد و تفتن می کند  
و پسر که خود سالیانی به حقوق و تاریخ و فقه پرداخته است، و

بنابر این آنچه که از خانه و مدرسه به میراث میبرد زبان قاضیان و دبیران است که با شکل و شمایل نجیبانه پوشش فکری میشوند که غامض و تاریک مینماید. از این رو او را نه در «خاک» بلکه در «آه بیابان» و شعرهای بعد از آن هم با همین ترتیب و تمایل میبینیم که فاصله‌ای بزرگ را از منوچهری دامغانی تا سن ژون پرس از میان بر میدارد و در قصائد معلقه و «آنا باز» مغناطیس واحدی کشف میکند، و آنوقت بازبانی اینگونه، میخواهد به اسبی از نژاد کهن راه رفتنی تازه تحمیل کند.

از وزن «خاک» حرف بزنیم: فاعلاتن هائی که گاه از چند سو همدیگر را جذب میکنند و مصرعی کوتاه میسازند با ریتمی نزدیک به طپش‌های موزون قلب، سبک و راحت:

خاری از باران به چشم ماند

در شب دودین بارانی

و آن درباغ‌های صبح

پنجره‌ای زرد، روشن شد (صفحه ۲۵)

واگذار ای یار در راهم که گمراهم

در هوای کوکبی دور از شب ماهم ...

نا سکوت رام باغستان

در من آرامد

واگذار ای مهربان در خواب کوتاهم (ص ۷۷)

و فاعلاتن هائی که گاه سیل آسا سرازیر میشوند و مصرعی

بلند و نفس گیر میسازند، با ریتمی نزدیک به گردش گرداب در  
مرداب و حرکت جزر و مد. سنگین و ناراحت مثل؛

«ونگاه ما- که با صحرای دائم رفته خویی داشت - با دیدار  
دیوار شمالین و ر حیق نابتر انگور خاکی کز کنار شط موطن ارمغانی  
بود، یاد آورد آهنگ جرس های نقاط دور صحرا را، بوقت لرزه  
خاکستر رنگین تا صبح بیابان بازمانده ...»

و مصرع هائی طولانی تر از این، که بعضی از آنها را باید با  
ریه های خود سپانلو خواند.

ولی رشته وزن گاهی هم از دست شاعر در رفته و به جای  
«فاعلاتن» - مفاعیلین نشسته است مثلاً دو مصرع زیر:

ولی من آشنای کهنه ای هستم و به خلن لایزال ساحر آسای هنر هاتان،  
و تصنیع ظریف بی طبیعت ها بروی دست ساز گنگ انسانی -

که حکمتی هم اقتضای این تغییر وزن را نمی کرده است ،  
بخصوص که خود مصرع ها هم تعریفی ندارند، و نیز درجائی دیگر  
که در جریان عادی وزن منظومه ناگهان «مستفعلن» سبز می شود.

روشنای اول شبگاه ،

صد چشمك قرمز

صد چشمك روشن،

(ص ۶۵)

هر جا که بنظر می رسد شاعر تلاشی برای سبك کرده است ،  
نظم و تصنع ارائه شده است.

«وقصیده‌ها در اوصاف مقال شوق و مشتاقی و سودای عصیر  
و خلص ساقی که می‌خواندیم».

و برعکس، هرجا که مجذوب افسانه خویش بوده است .  
مصرعهایش از بطن شعر بلند شده‌اند.

آشیان كوچك من با دو منظر، كه بسوی مغرب و مشرق  
دهان بهت بگشوده است.

معر باد بلند پرغباری هست كز اقصای خاور پیش می‌آید.

هنوز می‌بینیم كه حرف‌هایی دیگر در حاشیه كتاب قلم‌رفته‌ام،  
و در اینجا از سرشان در می‌گذرم كه دیربست این حرف طویل آمده  
است، و چه جایی بهتر از این، تا از اهداء كتاب به یدالله رؤیایی  
تشكر كنم، كه خود سپاس دوستی است و قدر میدارم.



## زبان شعر، جان کلام\*

(...) از صداهای بدوی که عاری از کلمه‌اند. همچون زبان قبایل سرخ‌پوست. به زبان محاوره می‌رسیم و در زبان محاوره، به دستور وقاعده و از آنجا به فن و صنعت زبانی و از آنجا به فصاحت به شعر می‌رسیم که عالی‌ترین هنر زبانی است. برای آنکه از مصالح اولیه شعر که کلمه است صحبت کنیم و به زبان شعر پردازیم. بهتر است این سیر تکاملی را که به طرح و اختصار گفتیم بیشتر توضیح کنیم:

ناله و زوزه و فریاد با جلوه‌تند و شدیدی که دارند و با اوج و ادامه‌ای که دربردارند بیشتر از حالت‌ها و حرکات چهره در انسان موثر می‌افتد، چرا که درمفاهیم مبهم، گوش معبرتر از چشم است. از صدا که بگذریم به زبان محاوره می‌رسیم که نظمی دارد و اصولی دارد، و همین زبان محاوره با دستورها و قرارهایش برای اثر

گذاشتن بیشتر در عین حال هم از صداهای بدوی همراه خود می‌کند و هم از حالت و حرکت، زیرا به هنگام بیان مفاهیم بحرانی خود - مثلاً در مورد خشم یا وحشت - از تمام استعداد حنجره استفاده می‌کند. در چنین مواردی لحن محاوره غیر منظم می‌شود. و معمولاً سر و صداها و همهمه، ناشی از همین عدم تنظیم لحن‌ها است.

بیشتر مردم خودشان را با مشاجره گرم می‌کنند و در مباحثه جوش می‌زنند، چرا که صدا در این مقام بدارائه می‌شود و کلمه‌ها زودتر از تصمیم‌گوینده و به شتاب از دهان او پرتاب می‌شود، یعنی در موقع مشاجره در حقیقت، پرسپکتیو کلمات (که در ذهن مشاجره‌کننده هست) خود کلمات را تغییر می‌دهد، یعنی آنچه می‌گوید (و یا حتی می‌نویسد) درست طرح آن کلماتی نیست که حرارت بیرون ریختش را داشت بلکه حکم جوش است. و این ادبیات نیست: و این ادبیات درست نیست زیرا که در مباحثه میراث جوش را، به جای نظم و منطق. بر صفحه‌های کاغذ آواره کرده‌ایم. از اینجا است که آرامش یا ادب در صحبت کردن ضروری بنظر می‌رسد، زیرا در «ادب» است که فرصت تنظیم لحن و بحث را داریم و می‌توانیم تنفس خود را مرتب و حرف‌هایمان را در طول وقت تقسیم کنیم و شنونده‌مان را از سرگردانی و شوک و ناراحتی‌های عصبی حاصله از آن برهانیم.

به این جهت باید گفت که هر آنچه به عنوان فن و صنعت در

حرف زدن بخرج می دهیم. از قبیل اندازه جمله ها، بکار بردن طنین، قاعده، بازگشت به اصوات بدوی، تنوع لحن، توازن، تقلید و ادای چهره خود، ان، همه طبیعتاً خوش آیند می شوند. ازینرو در هر دیار و در هر زبان و زمان شیوه های حرف زدن و «ادبیات» ایجاد شده است که سرانجامش شعر بوده است و فصاحت.

به خصوص هنگامیکه بخواهیم جمعیتی را به شنیدن و گوش کردن واداریم، تجربه کرده ایم که احتیاج بیشتری به نظم و اندازه و قاعده داریم. یعنی اینکه بدانیم کجا تقلا و خروش لازم است و کجا نفس گرفتن و استراحت، چه بسیار چیزهایی را ناگهان اعلام کنیم و چه بسیار چیزهایی را تکرار

می خواهیم به این نتیجه برسیم که قضاوت در مورد فصاحت و یا قضاوت در شعر خالی از اشتباه نخواهد بود اگر آنرا در تنهایی و زیر چراغ مطالعه کنیم.

منتها فرقی که این دو نوع کار ادبی باهم دارند این است که شعر برخلاف فصاحت خیلی کم بداهت دارد و لذت جاویدی که به ما می دهد همیشه به علت آن است که محصول تبانی کلامها است و يك ساخت و پاخت کلامی و طولانی می طلبد. در حالیکه فصاحت شاید چیزی جز يك شعر فی البداهه نباشد، ولی هر دو دارای يك سری علامات صوتی، دارای مقیاس و موازنه اند به نوعی که دقت خواننده را تسکین می دهد (که از بهدر رفتن نیرویش ممانعت

کرده است) و به نوعی که صدای انسانی را تربیت می کند.

پس شعر ، فصاحتی است که به ورز و تمرین و بازی گرفته شده و قیافه‌ای تغییرناپذیر پیدا کرده است . برخوردی که این قیافه بیانی بارتیم‌های آشنا کرده است و عقب گردی که گاهی به اصوات بدوی (که از آن حرف زدیم) کرده است ، برای گوش و حافظه آدمی اطمینان و امنیت ایجاد کرده است ، این خاصیت سماعی بودن شعر است. همین است که يك شعر چاپ شده چنین لذتی را کمتر برای خواننده‌اش تدارك می کند. چطور که می بینیم درخطا به های دسته جمعی و عمومی نیز ، شرایط فیزیکی و فیزیولوژیکی که برحسب آن صدای انسانی نوسان می گیرد ، درخوب و بد نتیجه مؤثر می آید. در شعر اما ، این حکمت اصلا نیست. چه شاعر پیش از آنکه مصرع زیبایش را زیر چشم‌ها بگذارد ، قافله صداها است که برای گوش به حرکت می آورد . لب‌ها و زبان و فك و حنجره و تمام عضوهای صوتی هر کدام از این قافله به شکلی ناگهانی می گذرند و هر کدام حرکتی را به دیگری پاس می دهند تا آنجا که من گاهی در تلفظ يك بیت زیبا نوعی رقص دیده‌ام و نفس اغوا.

پس اگر هدف هر هنری مقبول افتادن و پسند آمدن باشد . بناچار در رسیدن به آن هدف از وسیله‌ای بنام اغوا استفاده می شود. در رقص ، موسیقی ، نقاشی ، معماری و پیکرتراشی هر کدام اغوای خاصی هست که استعداد هنرمند در ارائه کردن موثر آن

سهیم است.

منتها وقتی از يك هنر زبانی بطور کلی حرف می زنیم، اغوا در مرحله آخر . جنبه متقاعد ساختن را می گیرد ، یعنی نویسنده ، خطیب ، فیلسوف ، قصه نویس و شاعر بیشتر در پی متقاعد ساختن اند تا اغوا. لکن شعر اعتبارش را در حس و جسم کسب می کند یعنی در قلمرو حساسیت ساحری می کند و اصالتش را از همانجا بیرون می کشد و به جهت اهمیتی که به این قلمرو می دهد از دیگر شیوه های بیانی مثل قصه ، خطابه ، فلسفه و نمایش مشخص می شود ، شعر جذبه هایش را از همین دریچه به ما می دهد و ما می دهیم . مسحور دیری آن جذبه ها را ، در خود نگاه می داریم.

به هر حال آنچه طبیعی تر بنظر می رسد ، اینست که شعر هنری زبانی است . هنری که عوامل مادی اش را واژه ها می سازند . و در این معنی ، گاهی شاعر را فقط کاتب کلمه ها می دانیم ، کلمه هایی که اساسی ترین ابزار و مصالح کارگاه شعری او می باشند.

در این کارگاه او وظیفه دارد تا کلمه اش را ، هم به عنوان يك علامت و هم به عنوان حامل معانی بکار گیرد.

کلمه بعنوان علامت سه نقش را بازی می کند:

اول: اینکه لباس و قیافه ظاهری را - یعنی جسمش را - بروز می دهد. ( و بگفته ای دیگر هیأت مادی و یا تصویر بدوی را که از دنیای مادی وام گرفته است). شاعر در استفاده از این نقش



کلمه، از شعور بصری آدم كمك ميگيرد، يعني کلمه در تجسمات ذهني جائي مي گيرد.

دوم: اينکه طنين و صدايش را بروز مي دهد که در اين مقام، پا در شعور سمعي ما مي گذارد.

سوم: نقش کلمه از لحاظ ساختمان فزيکي يا ساختمان هجائي، بخصوص اگر شاعر بخواهد وزن را از شعرش نگیرد - چه اوزان عروضي و چه وزن هاي ديگر فرق نمي کند - بهر صورت شاعر بايد بداند که کلمه اش از چه هجاهائي ساخته شده است؟ چه هجاهاي کوتاه يا بلندي در آن وجود دارد، و توالي آن ها چگونه است؟ و اين هجاها از حروف باصدا (ويل يا مصوت) ساخته شده اند يا از حروف بي صدا، و اگر حروف باصدا و مصوت هاي بلند در آن هست از کدام يك از سه نوع آن (آ، او، ای) هست تا از شکل بازوبسته شدن دهان بهنگام تلفظ استفاده هاي صوتي خوب بکند، و اشتباه نکنيم که اين نقش سومي (ساختمان فزيکي) کلمه بانقش اولي (که گفتيم هيات مادي و جسمش را بروز مي دهد) يکي است چرا که ممکن است در مقام علامت، دو کلمه، دو هيات مادي مختلف بروز دهند ولي هر دو از لحاظ ساختماني هجائي يکي باشند مثل کلمه «صبر» و «جامه» که دو هيات مختلف ارائه مي کنند؛ ولي هر دو داراي يك ساختمان هجائي واحدند يعني هر دو از يك هجاي بلند و يك هجاي کوتاه ساخته شده اند، منتها در مقام رسيدگي

بساختمان خود هجاها (که بحثی دیگر است) می بینیم که هجای بلند  
در کلمه « صبر » از دو حروف بی صدا (صاد و ب) و يك مصوت  
کوتاه (آ) ساخته شده و در لغت « جامه » از يك حرف بی صدا (جیم)  
و يك مصوت بلند تشکیل یافته است.

اما کلمه بعنوان حامل معنی باری را در مصرع شاعر به زمین  
می گذارد که فرهنگ های كوچك و بزرگ لغات از يك طرف و محاورات  
روزانه و انس دهانها از طرف دیگر بر دوشش نهاده است و این « بار »  
در طول تاریخ و تکامل تمدن ها فرق کرده است و یا بر حسب استعمال  
فراوان يك دوره از زمان معنی و مفهومى بار آن شده است که در  
گذشته نداشته است. و این معنی را استعمال مردم و متن های ادبی  
به آن داده است فی المثل واژه « مرور » را در نظر بگیرید که در لغت  
معنای گذشتن و عبور کردن را می دهد ولی از نعمت سر استعمال و  
ذوق مردم « بار » دیگری را نیز با خود میبرد که مفهوم « مطالعه »  
« خواندن » است. بطوریکه حتی دیگر بمعنای مجازی آن هم نمیشود  
تعبیر کرد، یا مثلا واژه « انسان » را با واژه « بشر » به قیاس بگیریم ،  
این دو از لحاظ جوهر لغوی معنایی واحد دارند اما روزگار ما  
رنگ پذیری خاصی به آنها داده است ، بطوری که هر کدام بار فرهنگی  
جداگانه و تربیت و طبیعتی جداگانه دارد. شاعر باید این طبیعت را  
بشناسد. این نکته ، نکته باریکی است ، بنظرم کلمه ها هم مثل ما  
آدمها هستند چطور که هر يك از ما تربیت خاصی داریم که طبیعت

مارا می سازد، یکی تربیت اسلامی دارد، یکی تربیت مسیحی، و دیگری چیزی دیگر. شاعر با هوش است که وقتی با کلمات بازی می کند و طبیعت آنها را می فهمد، می فهمد کجا «انسان» را بکار برد و کجا «بشر» را - منهای مقتضای وزن.

حتی اخلاق منزه یک شاعر و شخصیت او و یا برعکس فساد او، در کشف طبیعت واژه ها و گزینش آنها نقش بسیار دارد، و نیز اینکه از کلمه یی بار فرهنگی را طلب کند، که در تاریخ دارد و یا در روز، یعنی ممکن است گاهی شاعر بزمان ما توجه نداشته باشد و کلمات را با سایه فرهنگی و پژه یی که در زمانی دیگر داشته اند، برای ادای مفهوم خود، در زمان حال بکار برد. بعنوان نمونه کامل این حرف میتوان «پل والری» را در شعر فرانسه نام برد. والری با جستجو در ریشه های یونانی و لاتینی کلمات غالباً در شعری به یک لفظ متداول، به سادگی معنی دیگری می بخشد که هیچیک از نویسندگان و شاعران فرانسه تا آن زمان از آن کلمه چنین معنی را نطلبیده است، مثلاً از واژه Amevtume که در تطور زبان و فرهنگ امروز بمعنای «مرارت» گرفته می شود مفهوم «دریا» (Mev) را طلب میکند و از دریا با:

\* «L' immense et viante amertume» یاد میکند.

این شیوه کار که مارا تا خانواده الفاظ و تابطن کهنه ترین و قدیم ترین

\* از پارك جوان - دریای خندان و بیکرانه

سبکهای ادبی می کشاند ، با ظرافت و سلیقه‌ی شاعرانه بویژه در کتاب «شعرها» Charmes دیده میشود و چنانکه می بینیم در نام کتاب نیز از لفظ Charmes که معنای « زیبائی و دلفریبی » را میدهد ، معنای لاتینی آن Carmina (یعنی شعر) را ارائه کرده است.

... شاید همین بازیها و سلیقه‌های شاعرانه است که شعر را خارج از زمان قرار میدهد. چرا که زبان شعر خیلی دیرتر و بطنی‌تر از زبان نثر در تطور و تغییر است و شعر در کنار تحول و تغییرات نثری در طی قرن‌ها گویی از جریان روزگار کنار گرفته است.

نقش کلامه را بعنوان علامت و به عنوان حامل معنی برشمردیم ، پس با توجه به آنچه گفتیم می توان گفت که مصرع شاعر - که با چنان مراعات‌نهایی ساخته میشود - مأمور تحقق و ایجاد تعادل بین نیروی جسمی (مادی) و نیروی ذهنی (معنوی) زبان است ، مأمور ایجاد سازش کامل و پنهانی بین صدای کلامه و معنای آنست ، ارضای توأمان میل گوش و میل ادراک آدمی .

حافظ در شعر فارسی بیشتر از هر شاعر دیگر متوجه این نکته است ، به اثر صوتی مصوتها واقف است و بهترین بهره‌های فنی را از این طریق می برد:

شب تاریک و بیم موج و گردابی چنین هائل  
کجا دانند حال ما سبکباران ساحل‌ها

مصرعی توالی آنهمه «یی» و مصرعی توالی آنهمه «آ». و وقتی به طنین حروف می اندیشد ، مناسب‌ترین فکرها را بر آن سوار می کند:

خیال خال تو با خود به خاک خواهم برد  
که تا ز خال تو خاکم شود عبیر آمیز

در اینجا جسم کلمه و وزنك و صدای آن در شعر نقشی دارد ،  
حتی نقش جسم و صدای کلمه گاهی بیشتر و موثرتر از معنای آن  
نمودار می شود ، یعنی قدرت مادی کلمه بیشتر از قدرت ادراکی  
آن است. همانطور که برعکس در نثر معنای کلمه بیشتر از خود آن  
قدرت دارد . و بعلاوه همین نیروی دو گانه زبانی که در شعر وجود  
دارد ، مفاهیم و معانی در واژه ها بیشتر درنگ می کنند و ثبوت  
می یابند؛ اینست که زبان شعر کندتر از زبان نثر و خیلی به اعتنائتر از  
آن در زمان قرار می گیرد و شعر در کنار تکامل و تغییرات نثری عزلت  
آرامی را بگذشت قرن ها پیشکش می کند.



## فرم و محتوا \*

اینکه به بنده وظیفه داده شده است تا درباره شعر نو در جمع استادان و خانم‌ها و آقایانی که خود در این زمینه ذینظر و صاحب عقیده‌اند صحبت کنم مرا به آینده شعر امروز فارسی بیشتر امیدوار می‌کند. چه بدیهی‌ترین دلیل اعتنا به مسئله‌ای، وجود آن مسئله است، و من امشب از وجودی مأموریت دفاع دارم که روزگاری در اینجا بی دفاع مانده بود. \*\*

\* راهنمای کتاب، مرداد و شهریور ۱۳۴۵، شماره‌های پنجم و ششم.  
\*\* این سخنرانی در جلسه ماعانه مجله «راهنمای کتاب» که در آن زمان به ابتکار دکتر احسان یارشاطر در پایان هر ماه در باشگاه دانشگاه تهران برگزار می‌شد، ایراد گردیده است. و بنابه آنچه که در این شماره از مجله آمده است، موضوع سخنرانی مناظره‌ای بوده است بین شعر کهن و شعر میانه‌روی امروز و شعر آوانگارد (و به اصطلاحی که در مجله آمده است «افراطی»). مناظره بن آقای حسام دولت‌آبادی (مدافع شعر کهن) و آقای نادر نادرپور (مدافع شعر میانه‌رو) و آقای دکتر رویانی (مدافع شعر آوانگارد) جریان داشته و مدیر بحث آقای دکتر ذبیح‌اله صفا بوده است. (رضا همراز)

حرف‌های من ، درباره آن قسمت از قلمرو شعر (که متأسفانه در اینجا عنوان «افراطی» بدان داده شد) به همان اندازه که بافرمایشات آقای دولت‌آبادی فاصله دارد ، به همان اندازه از کنار حرف‌های آقای نادرپور عبور می‌کند . حرف‌های آقای نادرپور ، آن قسمت که مربوط به پاسخگویی به آقای دولت‌آبادی بود و اختصاص به شعر امروز و دفاع از اعتدال آن داشت ، کار مرا تا آنجا آسان کرد که بتوانم وقت مختصری را که بمن داده شده است ، تنها وقف بیان آن نوع شعری بسازم که در ذهن‌های هنوز انس نیافته صورت افراطی گرفته است.

شعرنو ، برخلاف آنچه که گفته شد ، مدعی آن نیست که میراث کهن شعری و گنجینه‌های ادبی گذشته ما باید به دور ریخته شود . برعکس مدعی حفظ آنست ، آنهم نه برای تقلید و نتیجتاً مسخ آن ، بلکه برای ارزیابی و بزرگداشت آن ، باید این اوراق کهن را ( که می‌خواهیم بدان فخر بفروشیم ) در کنار نگاهداریم و ورق تازه‌ای بر آن بیفزائیم و باکاری تازه و کاملاً جدا از آن آنرا توانگر کنیم.

از میان مفاخر ادبی گذشته‌مان ، همیشه هفت هشت نفر هستند که به مقتضای نوع علاقه‌ای که به‌هریک داریم زودتر از همه بذهن ما متبادر میشوند از قبیل فردوسی ، نظامی ، مولوی ، خیام ، سعدی ، حافظ و صائب ... که مسا در مقام ابراز افتخار به ادبیات کهن

خویش . ابتدا نام آنها را با اشتیاق به زبان میآوریم و بقیه - که تعدادشان هم کم نیست - در چنین مواقعی تقریباً فراموش میشوند و نامی از آنها تکرار نمیشود مگر در جریان يك تحقیق و جستجوی ادبی . چرا چنین است ؟

به عقیده من . برای اینکه این چند نفر در روزگار خویش شعری نو گفتند . خصیصه های زمان خودشان را در شعرشان آوردند . زبان شعرشان را از محیط خود و زندگی نسل خود ساختند تا وجه فارقی با گذشته خود بیافرینند . برای این در ذهن و در نظر ماجاوید مانده اند که هر يك شعر خودش را گفته است . حرکتی تازه در شعر آورده است و برای نوعی از شعر سرمشقی تازه داده است . شما در زیر این سرمشق ها . مشق کرده اید . آقای نادرپور هم زمانی در زیر این سرمشق ها ، مشق درشت نوشته است . منهم مشق کرده ام . اما امروز عقیده دارم که تمام عمر من نباید به مشق کردن در زیر سرمشق های گذشتگانم بگذرد ، از این پس می خواهم سرمشق بدهم تا آیندگان نیز - اگر هموس تمرین داشتند - رسم الخطی هم از روزگار ما بیابند .

تا اینجا . حرف هائی بود که مشروحتر آنها را زبان آقای نادرپور شنیدید . اما آنچه که شما شتاب شنیدنش را دارید اینست که بدانید پس شعر نوئی که من از آن دفاع دارم از کجا باشعرونوئی که نادرپور مرسل آنست فاصله می گیرد و عبارت دیگر جنبه

باصطلاح «افراطی» قضیه از کدام نقطه آغاز میشود؟ از يك نقطه  
 نظر، این جدائی از آنجا سرچشمه میگیرد که مسئله فرم *Forme*  
 و فون *Fond* پیش میآید. شکل و محتوی به عتیده من نمی توانند در  
 يك قطعه توأمأ اوج بگیرند. چون نتیجه اهمیت دادن به یکی از این  
 دو، فدا کردن آن دیگری است. بیان مشروح يك مضمون در قلمرو  
 نثر است و ما اگر بخواهیم مضمونی را در قالب شعر، صریح و  
 مشروح بیان کنیم در حیطه نثر پا گذاشته ایم و چنین شعری از شکل  
 مطلوب خود دور خواهد شد و شمینطور اگر بخواهیم در شعر به  
 شکل ایده آل دست یابیم ناچاریم که صراحت و تفصیل را از مضمون  
 بگیریم و لباس دیگری بر آن بپوشانیم. با اینکار مضمون را خفه  
 نکرده ایم بلکه خواسته ایم آنرا با زرق و برق بیشتری برجسته نشان  
 بدهیم. به هر حال شکل و محتوی نمی توانند در يك قطعه با هم اعتلا  
 یابند و لذت ما حتماً باید از یکی از این دو باشد، شعر من بسبب  
 اهمیتی که برای فرم قائل است ابتدا با فرم تکوین مییابد و آنگاه  
 به محتوی می پردازد. یعنی در اینجا، برای يك قطعه شعر، شکل و  
 محتوی «کودکان توأمی» نیستند که با هم زائیده شوند بلکه بدوآ  
 شعر کینیت تکوینی اش را از طریق فرم آغاز می کند و سپس محتوی  
 تولد می یابد تا بدان زندگی و تکامل بخشد. اگر قبول کنیم که  
 هیچ مضمونی در ادبیات تازه نیست باید بپذیریم که مضمون ها  
 را باید در زمان ما بوسایل جدید و لباس نوتری بروز داد تا قبح

تکرارشان ذوق را آزار ندهد. و اگر از سوی دیگری به این مسئله نگاه کنیم می بینیم که اینهمه اعتنا به فرم در حقیقت و از يك نقطه نظر، برای آنست که آبرویی به محتوی داده شود. و فرم در این مرحله جز تشبث به تشریفات نیست. مضمون مرگ را در نظر بگیرید. مضمونی که هر شاعری درباره آن لا اقل شعری گفته است و در این زمینه مثالی از زندگی واقعی میزنیم تا ببینیم شکل هائی که در آن این مضمون ابراز میشود تاچه اندازه مختلف و نتیجتاً نوع انتقال و تأثیر آن در افراد تاچه اندازه متفاوت است:

دوست عزیز شاهوشنگ می میرد و شما اطلاع ندارید. وقتی که در خیابان عبور می کنید. راه گزری خبر این مرگ را به شما میدهد و یا هنگامیکه در پشت میزتان در اداره گرم کار هستید بشما تلفن می کنند که: دوست عزیز. تسلیت عرض می کنم. هوشنگ مرد. در هر دو صورت شما متأثر میشوید و احتمالاً طلب آمرزشی برایش می کنید و آنگاه، خالی از هیجان. به راه خود و به کار خود ادامه میدهید.

اما يك وقت هم پیش می آید که خبر مرگ هوشنگ را طور دیگری به شما منتقل می کنند: شما را به مسجد می آورند، آنجا سکوت هست. عده ای لباس سیاه پوشیده اند. عده ای دستهایشان را زیر سر گرفته اند. قهوه میدهند. کتابچه سیاه تقسیم می کنند، قاری میخواند و زمان می گذرد... و با این تشریفات. محتوی مرگ را



تحویل شما میدهند. در اینجا شما دستخوش هیجان و عاطفه میشوید: اگر در خیابان با شنیدن خبر مرگ دوست عزیزتان نگریسته بودید در اینجا می‌گریید. و اگر در پشت میز کارتان، آن تسلیت تلفنی شما را دچار بغض نکرد، در اینجا به اندیشه فرو می‌روید و عقده می‌گیرید و بدینگونه مضمون «مرگ هوشنگ» را برای شما آب و تاب دادند تا بیشتر در شما بنشیند و مؤثرتر و برجسته‌تر جلوه کند.

همین کار را در شعر انجام می‌دهیم، یعنی از عوامل مختلفی برای ترکیب و تشریفات کارمان مدد می‌گیریم. این توضیح را هم بدهم که در اینجا فرم، برخلاف آنچه که گهگاه تصور شده است، عبارت از وزن، قافیه، مصراع‌های کوتاه و بلند و یا نوع انتخاب و توالی آنها نیست بلکه منظور، ریخت کلی يك قطعه و نوع کمپوزیسیون عوامل مختلفی است که برای تکوین پیکره آن قطعه به کار رفته است. این عوامل عبارتند از: مکان، زمان، صدا، رنگ، حرکت، عاطفه، نور و... که برحسب ذوق شاعر به کار گرفته میشوند و ترکیب می‌گیرند. (آنچنانیکه در مسجد هم ترکیبی از این عوامل را دیدید). هر کدام از این عوامل در انسجام شکل جمعی يك قطعه نوعی نقش دارند. که شاعر با آگاهی از وظیفه‌ای که دارند و با بکار بردن به‌موقع و مناسب آنها دنیای تازه‌ای را در يك قطعه شعر می‌آفریند که نتیجه‌اش معتبر ساختن اثر آن قطعه است. پس شعر نو، شعر شکل و تشریفات است. فرم شعر در این

مرحله. فرمی است که تم‌ها و زمینه‌های مختلفی را به هم می‌ریزد  
 تا ترکیبی مناسب بسازد. فرض کنید شما یکبار می‌خواهید مثلاً  
 راجع به تنهایی ( که مثل همه موضوعهای دیگر موضوع تازه‌ای  
 هم نیست ) شعری بگوئید. البته شعری خواهید گفت و تنهایی‌تان را  
 در آن به خوبی بیان خواهید کرد. و یکبار هم. در يك قطعه دیگر  
 می‌خواهید به توصیف شب ( که باز هم مضمونی تکراری است )  
 پردازید. این کار را هم جداگانه انجام دهید. و بار سوم مثلاً از  
 اندوه يك سگ‌ماهم دستید و يك شعر جداگانه هم برای این موضوع  
 ( که زیاد هم تازه نیست ) می‌سازید. در اینجا شماسه قطعه شعر برای  
 سه مضمون مختلف ساخته‌اید که خواننده نظیر آنها را بارها شنیده  
 و خوانده است و حداکثر تحسینی که نثار شاعرش خواهد کرد اینست  
 که او را شاعری آگاه به صنعت شعر « بشناسد که در حدود انس  
 و الفت او حرف زده است. اما من توصیه می‌کنم که اینبار بیائید  
 و این سه مضمون را در يك قطعه به هم بریزید. یعنی قطعه شعری  
 بسازید که در آن ترکیبی از مضامین تنهایی، شب و اندوه سگ  
 صورت گیرد. اینکار با استفاده از عواملی که گفتیم، از طریق  
 تغییر زاویه دید. تعویض اشخاص و فاعل‌ها. ایجاد فضاهای  
 مختلف حاصل میشود و فکر می‌کنم که نبض کار شاعر نو در  
 همین جا می‌زند و در این نکته است که ذوق او بروز می‌کند. این  
 تغییرها و تعویض‌ها باعث میشود که بین دوپاره از يك قطعه فضا و

فاصله ایجاد کند، این فاصله. هم زمانی است و هم مکانی (که شاعر آنرا بوسیله‌ای، بر حسب سلیقه خود، در صفحه کاغذ نیز نمایان می‌سازد) در این فاصله است که حرکت ایجاد میشود، و شعری نوشته در صفحه جان می‌گیرد. شعری که تولدش را آغاز کرده است اما هنوز پنهان و ناشناخته است و خواننده احساس می‌کند که با ادامه دادن به خواندن قطعه، بالاخره در يك جا ظهور می‌کند و به دنبال این کشف، در شعر به راه می‌افتد. شاید کشف نشود اما بهر حال شعری بالقوه بوجود آمده است که خواننده را منتظر می‌گذارد.

باین ترتیب کار شاعر، کار ترکیب و بهم ریختن متناسب قسمت‌های مختلف يك قطعه است، اینکار باید به نحوی صورت گیرد که تمام محیطی که موضوع در حیطه آن بیان میشود و همه حادثه‌هایش را به مدد گیرد. یعنی از نظر شاعر نوپرداز هیچ حادثه و حرکتی (ولو بی ارتباط به موضوع شعر) در محیط شعرش فراموش نمیشود: فرض کنید که در اطاق تنهای خود نشسته‌اید، بیاد گذشته‌ها و خاطره‌ها نان می‌افتد، هر خاطره در شما عاطفه‌ای ایجاد می‌کند، از يك یاد خشمگین میشوید و از خاطره‌ای دیگر به شما پشیمانی دست میدهد. از خاطره‌ای می‌گیرید و از یادبودی دیگر به هراس می‌افتید. در همین لحظه‌ها که شما دستخوش عاطفه‌های گوناگون خویش هستید ممکن است در پشت پنجره و بیرون از اطاقتان رگباری شروع به باریدن کرده باشد و یا احتمالاً گریه‌ای به اطاق داخل و

خارج شده باشد : بهر حال همانوقت که خاطره‌ها و عاطفه‌ها  
به ترتیب در شما ظهور کرده و شما را تکان داده‌اند، رگباری آنها  
را در بیرون آکورد کرده است ، اگر این حالت را بخواهیم بیان  
کنیم . در شعری که می‌سازیم نیز باید همه جا رگبار ، عاطفه‌ها و  
خاطره‌هایمان را آکورد کند و یا هر حادثه دیگری که همزمان با  
آن اتفاق افتاده باشد فراموش نشود.

باین ترتیب به انحاء مختلف می‌توانیم زمینه‌ها و تم‌های  
مختلفی در يك قطعه شعر ترکیب بدهیم و بشکلی متناسب بهم بریزیم ،  
این بهم ریختن همیشه به نحوی است که ما از آشفتگی‌های منظم  
آن لذت می‌بریم . چطور که همه شما بدون اینکه بخواهید از  
آشفتگی‌های مطبوعی در زمان حاضر و در زندگی روزانه‌تان  
لذت می‌برید : شما مدتها است که دیگر گلدانهای روی بخاری  
مترلتان را قرینه هم نمی‌گذارید و یا برای اینکار اصرار نمی‌ورزید  
و به پنجره‌های اطاقتان به جای بته جقه‌های قرینه‌ای طرحهای  
آشفته‌ای بعنوان پرده می‌ویزید، شما مدتها است که موزائیک‌سالن  
مغازه و یاسر سرایتان را به جای مربع و یامستطیل ، با کثیرالاضلاعهای  
نامنظم و طرحهای «دفرمه» از ریخت افتاده زینت می‌دهید . شما  
مدتها است که به موسیقی بتهوون و واگنر گوش می‌دهید و احساس  
لذت می‌کنید، می‌خواهم بدانم چرا اعتراضی را که به من «مفرط»  
می‌کنید به دکوراتور نمی‌کنید؟ به بتهوون نمی‌کنید؟ چون هزار سال

دکور نداریم ، هزار سال سحفتونی نداریم ، اما برعکس در زمینه شعر هزار سال قدمت و غنا داریم که به صورت عادت در ماحکومت می کند. اگر از حکومت عادت خویش بیرون بیائیم خیلی از حرفها را نیز ، در زمینه شعر می پذیریم.

بهر حال ، چون چیزی از وقت بنده باقی نمانده است ، باید عرض کنم که شما ، در این مختصر توقع نداشته باشید که تصویر مشروح و جامعی از شعرنو بدست آورید . شعرنو را باید از نقطه نظرهای دیگری نیز مورد بررسی قرارداد از قبیل : زبان شعری ، تصویرپردازیها و غیره ... که هر کدام به نوبه خود به اندازه شکل و محتوی خطوط مشخص کننده شعرنو هستند. و اگر فرصت بازتری دست داد به آنها می پردازیم.

معذالك باید باین نکته اشاره کرد که شعر امروز با اهمیتی که برای شکل و فرم قائل است هدفش این نیست که محتوی را فراموش کند ، بلکه میخواهد قالب را بر محتوی غالب کند تا حیثیت مضمون را حفظ کند و زیر دست و پایش نیاندازند ، و این اشاره نه برای اینست که من را متهم به فرمالیسم نکنید ، چه فرمالیسم در جای خود ، اتهام نیست.



## خسته از بی رنگی تکرار\*

همه این شعرها را قبلا خوانده بودم، می دانستم که حرف های بسیاری می توان زد و باید هم زد. اما مجال کوتاه اینجا را گنجایش آنهمه نبود. تصفح کردم تا از جایی شروع کنم، مسائل بیشتر از پیش بهم ریخت. ناچار چهاربار تفلّ کردم و هرفالی فکری شد: رفیق من است و وضع مردی را دارد که مدام به خود می نگرد، نه آنکه عاشق خود باشد مثل نارسیس که در آئینه شطها می نگریست. و یا اگر باشد لا اقل عاشق تن خود نیست، درون خود را می خواهد ببیند و می بیند، و این خودبینی از سر خودخواهی نیست، چرا که برای کاوش در وجدان آدمی، وجدان خودش را مدل گرفته، که وجدانی فوری و دم دست است، و مدام بر سر آن، متفکر ایستاده است. ازینرو در برخورد با من و تو و میوه و سنگ و فواره، یا نمی بیند من و یا با ما ملاقاتی در کریدورهای تیره وجدان خود

---

\* فکریایی درباره ی خسته از بی رنگی تکرار، دفتر شعر فرخ تعمی؛  
انتقاد کتاب، دوره ی سوم، شماره ی ۲، شهریور ۱۳۴۴.

می کند، که وجدانی است ممتحن با حاء فاتحه، و معبر نگاههای  
لابراتواری.

و این اشاره در آغاز کلام از سر آن رفت که توجیهی بر نخوت  
دماغ رفیق من باشد که نخوتی در دماغش نیست.

شعر تمیمی محصول همین نگاههای تند و فوری است، فوری  
برای این گفتم که تمیمی اصلاً به نظر من تماشاگر خوبی نیست، یعنی  
مثل ما نیست که در تماشای پرنده، جنگل و شیروانی غرق می شویم و  
خود را رها و فراموش می کنیم. او هیچ وقت خود را فراموش نمی کند،  
یعنی در برابر پرنده و جنگل و شیروانی، و گر نه روزان و شبان بسیارش  
می بینم که با من و بی من در فراموشی است. و از آنجا که خود بین  
است و وجدان خودش را مدل گرفته، این اشیاء را فقط می تواند  
در عبور از ضمیر خود تماشا کند، ناچار شیروانی و جنگل را به جهان  
درون خود می کشاند تا باز خودش را ببیند و نگاه کند. یعنی تمیمی  
جنگل و تمیمی شیروانی را. اما این اشیاء در عبور از ضمیر او  
مأموریتی ندارند، نه پیغامی می برند و نه پیغامی می آورند. گوئی از  
آپارتمان های چند طبقه ای می گذرند که پیچ و خم ها و پلکانهایش  
را هیچ فلش راهنمایی نیست و سرانجام شان سرگردانی و خستگی  
و گمراهی است. اما این هست که به هر صورت باعث آن شده اند که  
شاعر به وسیله آنها خود را بیشتر ببیند. و او از این مسافرت سیاه  
هیچگاه مدعی بیرون نمی آید و مشربی ارائه نمی دهد، و موئی  
پریشان نمی کند که خسته از غبار راه آمده ام. بل ظاهری رنگین و

آراسته ارائه می دهد که گوئی نه اش با باطن کاری است. بدینگونه او در جستجوی طبیعت خویش است، و وقتی در طبیعت خویش است در نمایش احوال خود حضور دارد، از همه آنها سان می بیند و هیچگاه نمی تواند خوی خود را و وجود خود را بیابد. اینست که شاعر را، با آنکه از خویش پراست، می بینیم که هنوز خود را نمی شناسد و بیهوده فریاد بر میدارد:

گویند:

من توام.

تو، منی

ابلیس!

مشتاق آشنائی با خویشم

رو باز کن که چهره خود بینم

دیگر مسوز در تب تشویشم!

و از همین جا می خواهد طرحی درهم از دو گسستگی وجود خود بدهد. و در این کوشش بی آنکه به جسم و روح پردازد و در قلمرو حرف های مردم اهل اصطلاح قدم بگذارد؛ خود را آنقدر آگاه و هوشیار و بیدار نمی خواهد که مالک و حاکم «من» اش باشد. اینهم فقط برای اینست که دوتا باشد، دومی داشته باشد رفیق و دمساز. از اینرو هر چند وقت یکبار بادی از این مصاحب مأنوس می کند:

---

۱- از منتخبات مجموعه ی «آغوش»، صفحه ی ۱۶ کتاب.

ما دو دیواریم

ما دو دیوار بلندکوچه‌ئی تنگیم

ما کنار خویش و دور از خویش می‌میریم<sup>۱</sup>

به نظر من اینطور می‌رسد، که او همه چیزی را فقط تامل‌های خودش می‌تواند ببیند و بعد از آن رهایش می‌کند و به همین ریتم و روش هم خو گرفته است و بنابراین، ای بسا موضوعها، احساس‌ها و تصورات که بر او سر می‌رسند و او به خیال خود آنها را قبلاً دیده و یا شناخته است و همین احساس انس، احساس آشنائی قبلی بسا حرف‌هایی که از راه می‌رسند، باعث آن است که شاعر از خیرشان درگذرد و صفحه سفید مقابله را در انتظار برخورد با حرفی نو و غریب همچنان خالی بگذارد، و حرف‌های غریب هم که چه نامهربانند! دیر می‌آیند و گیر نمی‌آیند. آه، شاید همین اشتباه، شاید همین آشنا گرفتن حرف‌ها، همین انتظارهای طولانی، شاعر را معطل گذاشته تا دست روی دست نهد و موکب مبارک تصویری غریب را لحظه بشمارد. و چه موکب‌ها که در نمایش احوال شاعر از برابر چشم او گذشته‌اند و شاعر غریبشان نیافته است. حیف!

در خیابان هم چه بسا غریبه‌ها را به خیال آشنا، عوضی می‌گیریم، اما در آنجا فاجعه‌ای نیست، فاجعه در اینجا است که شاعر را معطل و منتظر می‌گذارد تا دست آخر سومین مجموعه‌اش «خسته

۱- از منتخبات مجموعه‌ی «سرزمین پاک»، صفحه‌ی ۵۵ کتاب.

از بیرنگی تکرار، بشود که در آن شعرهای تازه هیچده نایند، که کوتاهند واندك.

برای کم کاری تمیمی نمیدانم این توجیه تا چه حد درست باشد. اما اگر واقع بین تر بشویم، او را قربانی کار دراز و دشوار روز می بینیم. کار روزانه که وحشتناك است و بیرحم و به صبح تعطیاتی جلال بهشت خدا را می دهد. شاعرانی هستند که شش ماه تعطیلند و شش ماه در کلاس استراحت می کنند و شاعرانی اند که قلم می زنند تا اشرافیتی بکنند و هر وقت بخواهند بخوابند و هر وقت میل داشتند بیدار بمانند، و شاعرانی که غلام همتشانم، و شاعرانی که ارقام و علامات را به هم می ریزند و سروکارشان باماشین اعداد و حساب های آشفته و ترازهای نیاشسته است و تمیمی از این گروه است، مشتاق کار و بیزار از کار. در قطعات «شیر یا خط» و «نفرت» جلوه هایی از این بیزاری می بینیم:

خسته از برنامه ی میز و مداد و کار،

خسته از بی رنگی تکرار

می شود باز آ بگو نوشید...<sup>۱</sup>

قطعه «نفرت» محصول همین لحظه های سیاه است، در نیمروز خستگی و کار. و از شعرهای موفق و صادق کتاب. موفقیت شعر میوه صداقت آن است: همه مظاهر اداره اش را با تنفر، خستگی و سنگینی می بیند. از جوهر و خشك كن گرفته تا پلك سفید منشی اش که

---

۱- از شعرهای تازه؛ صفحه ی ۱۵۳ کتاب.



- لابد در آن لحظه - «تنبل و زشت است»... و این یکی از آن قطعات  
معدودی است که در آن شاعر - آگاهانه یا ناآگاهانه - از عواملی  
نظیر رنگ، صدا، حرکت، عاطفه و زمان و مکان به صمیم ترین  
شکلی برای بیان احساس خود استفاده کرده است، و ببینید برای  
بیان بیزاری چه ترکیب خوبی از این عوامل ارائه می دهد:

من جوهر کبود نفرت را  
در پنجه ام فشردم  
و هرگز منتظر نماندم که جوهر  
همچون کلاغچه فریاد برکشد  
و شکست تیره ی پشتش،  
روباهای زیرك ذهنم را  
از خواب نیمروز برانگیزد  
  
از میله های خسته ی انگشتانم  
جوهر چکید :  
چك ... چك ... چك  
و تمام خشك كن های اداره  
خیسید از مکیدن آن جاری کبود،  
و منشی من که تنبل و زشت است  
پلك سفید چشمش را با آن کبود کرد.

و بعد از يك گریز صحرای کربلائی و عاطفی، که خود گوشه ای  
از فرم را پر می کند، می خوانیم:

افسوس مرز نفرت من آشکار نیست

انبوه کار

و زمزمه کولر،

و بوی خشک کن خیس

نیروی جست و جو را در من

شکسته است.<sup>۱</sup>

تمام قوت این قطعه در فرم آنست، تمام تکیه این قطعه بر فرم آنست، و فرم، چه موهبتی است! عروۃ الوثقیی شعرا امروز است. خصوصیت شعر تمیمی در همین گونه اشعار او است، در «دردا» که دردی کهنه دارد و تصویری است از زمان قحطی کشیده، آدم‌های سال قحط، با قحطی که در ذهن‌ها و معده‌ها است:

چتر بنفش بال ملخ‌ها

تفسیر آیه‌های گرسنه است:

- یادآور ترحم سیل‌ها

دردا چه خشکسال سیاهی!

روباهای بی‌گنه زیرك

الماس‌های خوشه انگور را

بر تالک‌های خالی،

تصویر می‌کنند.<sup>۲</sup>

و در «خواب» و «آینه‌ها» که خصوصیت زبان او را ارائه

---

۱- از شعرهای تازه، صفحه‌های ۹۹ و ۱۰۰ کتاب.

۲- از شعرهای تازه، صفحه‌ی ۱۱۱ کتاب.

می‌دهند. و من از تمام این خصیصه‌ها، یکبار در پشت جلد کتاب به‌اشارت گذشتم و اینك به‌تکرار همان اشاره بس می‌کنیم، به‌کار گرفتن واژه‌های تازه در قطعه‌های كوچك و ترکیب فرم‌های کوتاه.

## سرعت، حیات تازه تصویر\*

اشعار خائفی را پیش از آنکه حصار بدستم برسد، دیری بود که در مطبوعات می خواندم، همیشه شاعری بوده است که در نو- جوئی قلمرو معتدلی را شناخته و نخواسته است خویش را با دنیاهای غریب تر آشنا کند، تلاش او در شعر، در شعاع همان تلاش هائی است؛ که در حد پسند و قبول او، توسط دیگران انجام گرفته است، به این معنی که مجموعه حصار ۶۸ قطعه شعر دارد که بیشتر آنها شکل چهارپاره های معمول را دارد و منهای غزل هائی که در آخر کتاب آمده است تعداد کمی از قطعات باقی می ماند که با اوزان شکسته ساخته شده و آنها هم ابداعی در فرم ارائه نمی دهند. اما شعر خائفی در همین شکل هائی که اشاره شد، در حد متعالی خودش درخشیده است. زبانی صاف و بی تکلف، مصرع هائی قوام گرفته و بیانی راحت و کمال یافته دارد.

---

\* فکری در باره ی حصار، مجموعه شعر برویز خائفی؛ انتقاد کتاب،

دوره ی دوم، شماره ی ۴، تیر و مرداد ۱۳۴۳.

با آنکه شاعر «خیال نداشته است مطلبی به عنوان مقدمه بر این کتاب بنویسد» اما بالاخره طاقت نیاورده و ده صفحه مقدمه نوشته است که ایکاش نمی نوشت. و خواسته است «حرف هائی کلی، اما مختصر» از آنچه تحول ادبی قرن حاضر گفتنش را ایجاب می کند بزند، لکن از این نقطه نظر، حرف تازه ای در این ده صفحه گفته نشده است. چون توقع آدم از مقدمه مفصل يك كتاب شعر حداقل اینست که مارا با اعلامیه جدیدی یا وجود حرکت نوئی روبرو کند و گرنه دفتر شعر مقدمه و مؤخره نمی خواهد و خواننده هم چنین تکلیفی برای شاعر نمی شناسد.

در چند جا شاعر ارادت عجیبی به تولای ورزیده است. من حتی تأثیر خفیفی هم از شیوه تولای در اشعار خائفی ندیدم، چرا که اگر از این دوسه تا ترکیب «گریز آئین» «سبك گریز» و «دخمه گمان» بگذریم، وقتی کتاب حصار را می بندیم می بینیم که از «رها» و «نافه» بسی فارغ است به خصوص از لحاظ تصویرپردازیهای نویسی و سیاحت دیگر و تازه تری دارد:

چشم - شکسته زورق غم - تا دور

دریای بیکرانه بی فانوس

شب، خالی از امید لطیف صبح

آوای باد، همهمة افسوس.

پنجه نرم نسیمی خوش، سترد

از نگاه شرمگین پرده ها



برعکس، از این حیث، تأثیر دو سه تن از شاعران جوان‌تر  
معاصر بیشتر به چشم می‌خورد که از آن میان سهم شیوه نادرپور بیشتر  
است، به ویژه در بعضی اشعار که قدیمی‌ترند و یا عاشقانه‌اند و یا  
اشعاری که بوی مرگ و بیماری می‌دهد و در بحر بسیار معمول  
مضارع (منعون و فاعلات...) ساخته شده‌اند و این بحر را چه بسیار  
هم به کار گرفته است:

دیشب دوباره، رقص به انگشت ترد ماه

طرح نگاه پاك تو را در هوا کشید

از هر ستاره شاخه گیسوی تو شکفت

عطر زلال نام تو، در شاخه‌ها دوید

(بامداد تلخ - سال ۳۸)

از همین نمونه‌اند قطعات «باقصه‌های تو»، «عطرت‌آزۀ وحشی»  
«سفر سرنوشت» که محصول سال‌های ۳۸ و ۳۹ اند و قطعه «شیراز،  
بی‌تو» که اینگونه آغاز می‌شود:

کاش ای امیدگمشده من

روزی امید آمدنت بود...

معذلك این تأثیرپذیری‌ها - که معمولاً اقتضای شروع شاعری

است، در خائفی آنچنان نبوده است که او را مدام در شعاع مغناطیس خود نگاه دارد، شعرهای سال ۴۱ و ۴۲ از او - در همان قلمرو معتدلش - شاعری آگاه و مستقل می‌سازد.

کوچید کاروان زمان - در من  
رنج درنگ و شوق تکاپو مرد  
خورشید را غروب نگاهم باز  
تا بیکران خامش ظلمت برد .

خائفی در اشعارش زبان خاصی ندارد، در میان همان واژه‌هایی زندگی می‌کند که هیچکدامشان به دعوت او به جهان شعر پا نگذاشته‌اند، واژه‌هایی که بی‌دخالت او نجابت شاعرانه یافته‌اند و قهر و آشتی‌شان قبل از او سامان گرفته است. بنابراین اگر قرار باشد خصوصیتی برای شعر او بیابیم باید در دنیای تخیل و دید و مشغله تصویرگری او جستجو کنیم. تصویر او مالک رازی نیست، یعنی معمائی نیست، راحت و روشن است. در همان بار اول که می‌خوانیم همه چیزش را کشف می‌کنیم و چون به سراغ ابهامی نمی‌گردیم، استعداد تعبیرپذیری ندارند. منظورم این نیست که خائفی باید در توصیف‌ها و تصویرهایش زبانی تاریک به کار گیرد تا به دنیای استعاره‌ای پا بگذارد؛ بلکه می‌تواند لااقل همین زبان را با همان توصیف‌ها و تصویرهایش، و همان محیط پراز خواب و رؤیا را از معبر تازه‌ای عبور دهد و از این راه شکلی کنائی ارائه دهد.

و توشه ابهامی بیاورد. این حرف‌هایی که خائنی از «شمع انجمن»  
و گنج و ویرانه می‌زند و قینه ساریهائی از این قبیل يك سنت  
گرائی غیر صمیمی است، چه احتیاجی به اینکار هست؟ بگذار اینکارها  
ارزانی همان شاعران انجمن‌های ادبی باشد. شعر نو خوب گفتن،  
احتیاجی به تظاهر به دانستن شیوه‌های قدیم و ندیم ندارد؛ و حتی گاهی  
نه به تظاهر، بلکه به دانستنش هم احتیاجی نیست؛ دانستنش خوب  
است. سیر و سیاحت در آن حوالی خود جذبه‌ای و خاصیتی دارد،  
اما نه برای خوب شعر نو گفتن. چه اصراری داری که از شعرت فلان  
شیرازی و بهمان شیرازی هم خوشش بیاید؟ نه تو از نسل آنهایی  
و نه همه راه‌ها به شیراز ختم می‌شود. يك کاری کن که احمد رضا  
احمدی خوشش بیاید، و گرنه شاعران رند و هوشیار و وحشتناکی  
که بعد از او می‌آیند حریفان را توی جیبشان خواهند گذاشت.  
«تشیح» کار مضحکی است. به ما جوان‌ها نمی‌آید. ابرد من یخ  
است، اینکار را يك نفر در ادبیات معاصر می‌کند کافیست. و گرنه  
چه معنی دارد که در مقدمه کتابمان ابتدا از شمس قیس و ارسطو  
و فیضی دکنی حرف بزنیم و بعد در مقام ارادت به حافظ عصبانی  
شویم که چرا «نقشی از نقش‌هایش را می‌نگارند» و به طنز و طعنه  
بنویسیم که: «ابیاتش را تغییر مکان می‌دهند و از نعمت  
نقطه‌گذاری مدون نیز برخوردارش می‌کنند». آقای خائنی معتقد  
است که شاید گروه انگشت شمار و گمنام؛ که زندگی معنویشان

اجازه این جسارت را می‌دهد بتوانند روح کلام و زبان درد نهان او را درك کنند».

من نمی‌دانم که خائفی خود جزو این گروه انگشت شمار است یا نه؟ ولی این را نيك می‌دانم که شاعری که حافظ را نقطه‌گذاری کرده زبان شناس باهوش و زیرکی است که حافظ را بزرگترین شاعر روی زمین می‌داند و پس از سالیان دراز و و تأمل‌های مدید به این اعتقاد رسیده است و خود گاهی شاهد آن بوده‌ام که تنها به يك بيت حافظ طی دو روز، در راه و بیراه و در خواب و در بیداری، آنقدر اندیشیده است و آنقدر حرف زده است که اگر همسفر تنگ حوصلاهای بودم در همان نیمه راه مازندران رهایش کرده بودم. و تازه این دوروز تعمق درباره يك بيت، شاید خود مسبوق به زمانهای درازتری بوده است و نمی‌دانم شاید مسبوق به يك عمر شاعری او بوده است، هر کس دیگری راجع به يك «بيت» اینهمه فکر می‌کرد، لاف‌در این سن و سال سایه سری داشت که زیر سقف آن بنشیند نه آنکه برود و در شیرگاه يك بيت روستائی اجاره کند و در آنجا بازنش دود و دمی از کومه هوا کنند.

به علاوه خائفی باید قبول کند که از همین «نعمت نقطه‌گذاری مدرن» است که او امروز می‌داند که مصرع‌هایش را اینطور بنویسد:

همچون کبوتران سپیدی گریختند

از آشیان دست من،

افسوس! دست هاش.

که بیت غزلش را اینطور ارائه دهد:

روزگار تلخ زاریها - خوشا برمن! - گذشت  
خنده چشم تو باد و خنده پیمانه باد!

و نمی داند که دو نقطه را جای مخصوصی است و هرجائی  
به کار نمی رود و آنوقت این مصرع، بی جهت بدینصورت درمی آید:

اینک ترا بهانه بودن:

غم من است.

و اصرار دارد ت در سراسر کتابتش در نقطه گذاری افراط و  
تفریط کند.

اینهاست آنچه که فرم شعر خائفی و شیوه بیانش مرا به گفتنش  
انگیخت، اما او به عنوان شاعر امروز سرانجام نمی تواند از تأثیر  
حیات تازه تصویرهای جهان امروز بر کنار بماند، دیگر طبیعت بکر  
و دست نخورده و وحشی نه بدان صورت است که بود، کارخانه ها  
بادودکش هاشان جای جنگل ها را گرفته اند تا خائفی، مگراز روی  
عقده و به عاریه، از ترهت چمن، سخن نگوید. آن چشم اندازهای  
رومانتیک در هیولای صنعت و هیاهوی ماشین گم شده اند، پس چرا  
ضمیر خود را برای آنچه که هست بیدار نکنیم؟ برای نیرو و سرعت  
و کارخانه و مسلسل. برای ماشین که با چرخ ها و دنده هایش، و با  
پیستونها و معماری پیچیده اش یکی از کنائی ترین و استعاری ترین  
تصویرهای قرن ما را ساخته است، امروز در جهان مرموز



لا براتوارها «خضر فرخ پی» فراموش شده است، يك اتومبیل گورسی خیلی زیباتر از غزال رمنده صحر است. چرا که وقتی مسافر آنیم باید افسوس بخوریم که طبیعت را ساکن و اندیشیده شده نمی بینیم... آنچه دیروز برایمان دست نیافتنی و مرموز و خیالی بود امروز نزدیک ما و در میان ما است: دریاها را در نور دیده ایم و نور غریب اعماق را شناخته ایم، در آسمان از فراز ابرها حرکت مناظر بزرگ زمینی را دیده ایم و در زمین، قطارهایی را دیده ایم که پیش می روند و خورشید را پس می رانند... بنابراین شاعر «حصار» نمی تواند دریچه ای از روحیه خود بر این همه نقش های تازه دنیای امروز نگشاید.

مضامین شعر خائفی یا عاشقانه اند که غالباً از لیرسم شاد و دلنشینی سرشارند و یا مرگ آلود و بیمارگونه اند که سیراب از اندوه تلخ ماندن و ماندن و اینهمه ماندن است. و درباره محتوای شعر او به همین اشاره کوتاه در این مجال تنگ بس می کنم تا شمارا به خواندن «خواب» شیرین او، که از قطعات خوب کتاب است، دعوت کنم:

## خواب

چشم به راهم چو دشت تشنه باران :  
روزی اگر ابر سایه گسترد...  
آنروز...

بشکفد از خاک خشك باور من باز  
«شادی خواهش» چو بوته‌ای به بهاران.  
روزی اگر ابر، سایه گسترد...  
افسوس:  
اینهمه رنگین کمان خواب و خیال است!

## تب\*

این کلمه‌ها، در تلاطم سنگین دانش‌های کهن شاعر به هم ریخته شده تا در میعان سرانجامی يك رؤیا. رؤیائی که پایان‌بند همه‌ی احساسهاست؛ در بعد فضاها و زمانها. در سرود رنگها و نقش صداها و بالاخره برخالی يك جاده پیموده نشده و متروک، ناتمام جان گرفته است و بر این ناتمام خویش و به علت آن، تا پایان جان خواهد داشت.

بر این حرفها پایانی نیست. آغاز آن آغاز و پایان آن نیز آغاز است: سبب‌هایی از فضاهاى دور شتافته، تا در احلام شاعر بنشینند و طوفانی از معانی را در ترکیب گفته‌هایش، گنگ و مبهم بیچکانند و سمفونیک طبیعت را در هاله رفته‌ها و آمده‌هایش با مضراب هر عاطفه و فریاد هر خاطره طنین بخشند، در این هجوم اسباب، سببی لاشه شاعر را به دندان گرفته، هر اسان و شتابناك تا دیاران ناپدید

---

\* متده، بر کباب چهره طبیعت، اثر بادیه‌نشین؛ آذرماه ۱۳۳۵.

زمان‌هایش می‌برد تا بر خالیهای دروازه يك معنی‌اش بیاویزد:

- هاپ!...

}} (آید از گمی فریادی از سگ‌ها که جاری می‌شود مردابهای شب)

با هیاهویی که از آتششان شب نشین باغ می‌خیزد، بهم آمیخته چون رنگ

هاپ!

اوهوی!

هاپ!

هوی!

سببی دیگر ناقوس به دست گرفته ، در میان سیر دنیا‌های  
رؤیائی، چشم‌های بی‌خیال او را بر سنگك يك واقعیت می‌خشکاند.  
ناگهان:

(بیشتر بشکن که سرما سخت بیرحم است)

«هم‌قبا آواز خواهد داد»

«هم‌اجاق خانه خواهد رست»

سببی، شاعر را از سرزمین دید، تا دور دست اندیشه‌ها می -  
کشد و در پشت احساس‌هایش می‌نشانند تا برای هر توضیحی، توضیحی  
دیگر بیابد و اینجا است که از علامت و از [ و ( مدد خواسته  
است:

- « این فریب اندوز می‌بندد

[( که بندد شیرجامی گرم) - چاك! آخ!...

- با شیار (شاخه‌ای بشکست: چك! چك!) يك ستاره مرد

خاکستر فرو می‌ریخت ...]

سببی دیگر، او را در کورهٔ يك هيچ بی‌پایان و در بی‌انتهای  
يك تهی، داغ می‌کند آنسان که هيچ او همه است. در فضاهاى دور،  
بين هيچ و همه در نوسان است، هر چیز جلای دیگری دارد و هر  
دیگر جلای هر چیز؛ آنجا که پای جهت و سو بدان نرسیده و نگاه  
را حریق در می‌گیرد. هم آنجا است که دریچه‌های تازه‌ای آغوش  
می‌گشاید:

- آی ... کلاچی مگرگ می‌آید مبادا جای خالی سالمش خواهی!  
- «آفتابش نیمه می‌تابد»

«شب ستاره سنگسارش کرد»

(چاك! هن! هن! چاك!)

«دانه‌ی تسبیح پائیز و بهاری را که بر خود کرد

(بگسلد این رشته‌ی تسبیح)

یادگارش آن «کلاچی» بود کانه‌م‌گرسنه در پای دیوار خراب آن تیل  
انباری که بر چوبش پدر در لالی اندیشه‌های خود فرو می‌رفت :-  
«خوابش برد...»

گوئی بر بعد لحظه‌ها تکیه زده است و بر خورد آغازها و پایان‌ها  
را می‌نگرد. خویش مذاب روانی است که بر جاده‌های خویش‌تنش  
به راه افتاده است. هر آگاهی شبتابی، هر خاطره کهنه معی و دریافت  
هستی رفته‌اش چراغان صدها فانوس ملتهب و تازه نفسی است که  
اینان تمامی بر این مذاب روان، گرما گرم پرتو می‌پاشند تا گنگی‌های



آنسوی پرده را باز کنند و بغضی که بر معراج این تب خانه گرفته  
خالی شود و تا سرانجام، با شکافت گره‌های ناگشوده احلام و  
واندیشه‌هایش را از شکنجه‌شان برهانند و او را به او باز گردانند.  
اما سرود هن - چاک جریان دارد و خلاء اندیشه‌هایش  
نیز، او و جنگل را انبوهی ساخته که تموج سنگینش تب را پایان  
می‌دهد:

- «خاندی ویرانه را دیوارهای نیمه باقی ماند»

- بعدها این گله بی‌چوپان چراگاهش به جز تلخ

کویر گرگ رویی نیست...

دختری مرده ست گورش در فضای خالی آهی ست

یا چو صحرایی که گنجشک نگاه دیدای بر شاخه‌های رد پای اسب‌های

رفته بنشیند.



شعر تعریف است ( بر این نگفته اگر فرصت گشاده‌ای بود

رنگی می‌زنیم تا در جامه حروفهای نگفته‌ترش جلا دهیم ) ، «چهره

طبیعت، نیز شعر است، تعریف است (آنسان که رفت) : تعریفی که

بیننده را تا کران‌های بی‌سوئی به دنبال می‌کشد، بدنبال نجات از

زجر عتده‌های ناباز، گشودن معماهایی که در مرزهای دور،

زندگی دارند و آلودگی دستبردی به آن هنوز فرمی نداده است.



اما بادیه نشین را از شعرش بهتر و بیشتر می‌شناسیم، شعرش

آینه‌ای از اوست، در جستجوی حقیقت هر چیز، خود را یافته است و تلاش شعرش فریاد همین مضمون است که: «خود را یافته‌ام» چون رنگ خود را در بیرنگی دیگرها ندیده است. وسیله بیان تازه جسته است تا از هر گونه «توارد» بی‌نیاز بماند... تا از لقمه‌های نظامی و منوچهری نواله نسازد از هر گونه تکرارهایی که او را اقناع میکنند، زجر می‌کشد و فرار می‌کند. به خاطر این است که در بازار هر چه که نامش بحر و وزن است خویش را در ابهامی از احساسهایش ارضا کرده است تا شعری که می‌گوید سراپا ایجاد باشد.

بدنبال همین حرف رفته است تا برای بیان احساسهایش، احساس‌هایی که مثل اشباح گنگ و لال دستهایشان را به سرو کول هم انداخته و اطرافش می‌چرخند؛ ناچار به سراغ فرم تازه‌ای برود تا الفاظ، این سربازهای عصیان‌اش را در آن بنشانند آنطور که بگویند: در چه حالت؟ کیست؟

داغ حیرت زیر ناخن‌ها تنیده سرب  
- «هر کجا گنجشک بنشیند»:

- «بسان آفتاب صبح با روزی تراشد خویش»

(خویش آنروزست از خود می‌تراشد

در لیب مرگ)

در «چهره طبیعت» فرم تازه کار را یافته است، فرم را باخود تا اعماق احساسهایش برده و سپس با کلمه‌های مناسب بیرون آورده است.

آنان که هر احساس مثل کودکی زنده ابراز شده است :

### آب در جریان خود باقیست

ابتدا و انتها چون جمله‌ی مجهول ناپیدا است

انگار، پارچه خیس شده‌ای در دستش می‌چالاند، این دو مصرع  
چکیده‌ی يك معنی بزرگ گشته‌اند، شاعر سرگردانی حیرت‌بار خود را  
از گذشت زمان و گذشت هر چیز در حریر روشن يك پرسش و يك  
پاسخ حیات مبهم و دلپذیری داده است.

احساس ویژه شاعر بیان ویژه‌تری را می‌طلبد، در این بیان،  
ابهام احساس همیشه در میان وضوح معانی چرخ می‌زند ( رنگ  
مائی که شاعر در سپیدینها میدواند)، او در حقیقت می‌خواهد احساس  
خود را به صورت يك احتیاج، هرچه غنی‌تر، ارضا کند. ناچار  
تازگی آنست که مبهم می‌نماید، شاید تا ابد تازه و نتیجتاً تا ابد هم  
مبهم باشد. این تأثیر سرانجام در خواننده‌ای که نقطه نظرش اطفای  
يك نیاز سردرگم است خود به خود زنده میشود و در همین جا هنر  
چشم می‌گشاید.

اصولاً کسی که شعری را می‌خواند نباید بداند شاعر چه گفته  
است؛ بلکه باید گمان کند که شاید می‌خواسته است فلان مطلب را  
بیان کند. نتیجتاً برای اینکار ناگزیر است تمام ذهنیات خود را ورق  
بزند، ذخیره‌ها و تجربه‌های کور و فراموش شده‌اش را بشکافد تا خود  
را يك یا چند مورد در شعر بیابد، اینجا است که برخورد با يك

خاطره کافیست که معبری برای هجوه سیای از مفاهیم باز شود .  
بدین ترتیب شعر دریا می گردد و خواننده مست :

[ (رقص رویای سپیدیاد) - از آنجا مرغ  
خوانان سپیدی بال افشان رفت .

باید شعر را از هر چیز که شعر نیست جدا کرد .

در سنگلاخی این تکاپو است که بادیه نشین را از دیگرها متمایز  
می بینم و دیگرها را از هم :

خیلی ساده در دور برخورد، اشخاصی را با کاراکترهای  
مختلف، بسیار می بینم که «شعر می سازند». عده ای را می یابم که در  
برکه کوره سوادى که از دنیای ادبیات کهن دارند، پرسه می زنند.  
کارشان بازگوی يك سلسله گفته های گذشتگان است که در هر حال  
توسط جوانان و پیرانشان مستقیماً به عنوان «شاهکار» عرضه میشود.  
هنوز از «کمند زلف»، «العل لب»، «طاق ابرو» و... دم می زنند و  
چون از هنر خود توشه ای ندارند ناچار «کوزدهای» خیام را می شکنند  
و با «مغیچه» حافظ ناشیانه بازی می کنند.

خیلی کوتاه اینکه مشتی شاعر نمای انجمن ساز بدون احساس  
هستند که بعضی شان در عالم وازدگی به شاعری برخاسته اند و نشخوار  
هضم شده رفتگان را در سر پیری به نیش گرفته «واشعرا» می زنند  
تا سنگ در پیش تکامل آن اندازند اینان همیشه و در هر عصر بوده

و دهن کجی یا بهتر بگوییم درد سر شعر هستند و به قول صادق هدایت  
موجوداتی که ساخته شده اند از دهانی که بدنبال آن مستی روده وصل  
شده و به آلت تناسلیشان ختم می شود.

بعد از اینها جوانانی هستند که توانسته اند خشت خود را بالاتر  
بگذارند و به احساسی که از خودشان است جامه ای بپوشانند، اما  
اینها نیز کاری هنوز انجام نداده خویش را بیهوده گم کرده اند. در بین  
این عده باز چند دسته متمایزند:

بعضی شان از شعر شخصاً استفاده می کنند بدون آنکه به آن  
خدمتی بکنند آنها دانسته یا ندانسته و نتیجتاً ندانسته، آنچه را تحویل  
زمان خویش می دهند که می پذیرد و ضرورت آینده ها را فراموش  
کرده اند. در دنیای اینان شهوت شهرت یابی دیده ها را کور کرده  
تا شعر و مأموریت شعر را نبینند و تا با شتابکاری تمام گفته شده ها  
را در شکل دوبیتی و گاهی وزنهای شکسته رنگ تازه ای داده با  
سرو صدا در مطبوعات چاپ نمایند کار اینان به يك نوع بازی  
بیشتر شباهت دارد تا شعر. شاید خود آنها هم گناهی ندارند و فقط  
صفحه ادبی يك مجله راهشان را زده است و تعجب می کنیم اگر  
می بینیم چند نفر گاهی در نوشته شان از **ورلن**، **بودلر**، **رمبو** و...  
حرف می زنند، فقط حرف می زنند ولی هیچگاه نتوانسته اند  
آسمانهای آنها را پیدا کنند گوئی این عمل هم مثل همه کارها مد شده  
است و شاید همین چیزها است که **پل ورلن** را وامی دارد که



«دیگر خدا را هم باور ندارد و به «هنر» و «انسان» پوزخند بزند»  
 برخی از این دسته، کوشیده‌اند هرچه زیباتر بسرایند بدون آنکه  
 محتوی و حقیقت موضوعی را در نظر بگیرند، آنان الفاظ روان و  
 کلمات خوش آیندی را ماهرانه پهلوی هم چیده‌اند اما نتوانسته‌اند  
 يك شعر خوب در فرمی خوب تحویل دهند، شعر اینها به گفتهٔ لئون  
 تولستوی همانقدر که زیبایی يك تفسیر را پیش کشیده به همان اندازه  
 از خوبی دور شده است هم اینان حربه‌های خوبی به دست عده اول  
 داده‌اند.

مشتی دیگرشان که به قول آقای نیمایوشیج فرط نوخواهی از  
 آنسو پرتشان کرده است بدنبال کسب يك شهرت کاذب پارا از آنچه  
 که آموخته‌اند فراتر نهاده خویش را سردرگم حرفهای دیگران  
 ساخته‌اند و ناچار دفاعی جز همان حرفها برای کار خویش ندارند  
 اینان که روزی دفترچه‌هاشان را با اشعار استادشان سیاه کرده  
 بودند آنرا بین نام خود و نام استاد در صفحات مطبوعات  
 عادلانه تقسیم کردند و وقتی مایه‌شان را بیمایگی دیدند به شعر منشور  
 گرویدند و با «همصدا»های نوخاسته‌شان در این زمینه «استادبازی»  
 راه انداختند تا مبادا از استاد خویش عقب بمانند.<sup>۱</sup>

اینان که کورسوی دیدشان در جاده‌های بیراهه چند ترجمه

۱- از حرف‌های نیما به من.

خارجی شیار انداخته است. اکنون از مرداب صفحه ادبی چند مجله سر برون کرده و ناچار ژورنالیست‌های مناسبی شده‌اند و بهمین جهت بسیاری از حرفه‌اشان دیگر شعر نیست. خویش را، آوازشان را بر دروازه‌های تهی آویخته طبل هیچ می‌کوبند.

در کنار اینان برخ دیگری اند که در غوغای شعر نو شاید سیاستمدار خوبی باشند. این برخه که بندیان شهرت عصر خویش‌تند و در میانه‌روی زیرکانه خود حرف کهنه‌ای را در فرمی نو (که به تلاش مرد بزرگی که نامش رفت و دیگر اکنون زمان پسند شده است) ریخته و با این کار توانسته‌اند با پس دادن نواله‌های دلنواز رفته‌ها دهان باز ناشرین ما را به خوبی پر کنند. آنان از «مفعول و فاعلات» دل نمی‌کنند و از آن تابوتی می‌سازند تا اندیشه‌های بی‌مقدار مرگی شود و در ته آن بخزد و تا نیما را به سؤال اندازند که «با این بیزاری از زندگی و تحقیری که به آن دارند پس برای چه زنده‌اند؟» بهمین جهت عده اول هم در مخالفت با شعر نو به این چند نفر تخالفی ندارند و نو را غالباً تا مرز هم اینان می‌پذیرند.

روش یکسان و مرده این چند سببی شد که اکنون به سکوتشان بکشاند تا در هراس فراموش شدن ناچار کارهای پیش شده را دوباره پیش بکشند و با ارائه مجدد آن به انضمام يك مشت ادعا فریاد ساکتی برآورند، اینان در خشکیدگی خاموش خویش ناچار برای ادبیات آینده این دیار «راه» می‌جویند (ما هم در این ادعا منتظر مانده‌ایم!)

در بیزاری از این جنجال است که بادیه نشین در ویژگی خویش  
با همه توان بدنبال ایجاد شتافته است. او از گریبان خودش طلوع  
کرده و در غنای این حرف، بر اصالت خود با يك سینه غرور نشسته  
است. طلیعه این وجود هنگامیکه اولین مجموعه شاعر به نام  
يك قطره خون انتشار یافت با نویدی سرشار درخشید.

رگ زد مرا و خواست نریزد بروی خاک

يك قطره خون من

اما فرو چکید چو يك قطره بر زمین

فریاد رعد بود کز او خوشه‌های خشم،

روئید بر نوار ره شعرهای من

در شاهره این افق دراز و بی انجام است که شاعر. خود را  
به خاطر احساسهایش در بطون اشعارش سرگردان ساخته است تا  
بر پشت کلماتی که زیر چشم ما است معنی بی بس دور سایه بزند:

«گرچه از ما آن کلاغ پیر هم بگریخت

گرچه از ما ریخت

آن سبوی نیمه‌ی بخشایش روز ازل

(نفرین بر این نفرین)

و یا :

«من خطوط گیج مغلوط زمانها یا که برگشت هستی بیرنگ هر

بیرنگی تصویر بی تصویر»

دیدش گاهی و غالباً در بطن لحظه‌های گذرا با کوتاه‌ترین و  
عالی‌ترین بیانه‌ها سبز می‌شود:

فریاد  
در سبز این کبود،  
دردی برگ دوید  
خونی زرگ چکید  
چون موج ناپدید...

او به همان اندازه که زیبایی فرم را در نظر دارد هیچگاه هم  
شعر را اسیر الفاظ نکرده و غالباً به زبان عصر خودش حرف زده  
است:

می‌رفت ...  
می‌رفت آهسته قطار روزگاران  
در کوچه‌هایش بود اجساد شب و روز  
می‌برد با خویش،  
بسیارگونی بار خاکستر ز انسان.

هر چه را که خواسته است گفته و یکسره خیالش را راحت کرده  
است.

این قطعه برای من يك متکاست ، می‌شود سر را رویش گذاشت  
و خوابید.

بعجاست این مقال را با جمالاتی از حاشیه کتاب يك قطره خون  
پایان دهیم:

«... سالن پراز جمعیت است، شیشه‌ها عرق کرده‌اند، هوای سنگین چون سرب مذاب.... ما از این سالن بقدر ده سالن دیگر فاصله گرفته‌ایم، بحث ما بر سر هوای تازه‌تر است....»<sup>۱</sup>  
او مدت‌ها است از هوای تازه‌ای نفس می‌کشد. طعم هوای تازه او را در تازگیهای تازه‌ترش می‌کشاند.  
این، یقین من است.

---

۱- از تقدیم نامچده‌ی کتاب «يك قطره خون» به من



## تصویر و حرکت در عبور از حجم‌های خیال\*

تصویر یا خیال؟ مثل بسیاری از مسائل روانی، جستجو‌هایی هم که در کشف اصالت تصویر می‌شود، آشفته از تشعشع کلام و ریشه‌های کلامی است. قصد اینست که تصویر پردازی - استعداد شکل دادن به تصویر باشد، ناگهان استعداد از شکل انداختن تصویرهایی می‌شود که از نمایش می‌گیریم، استعداد تغییر دادن تصویر.

اگر تعویض تصویرها، اگر تجمع ناگهانی تصویرها نباشد، تصویر پردازی بی‌درین نخواهد بود. حرکتی تصویر دهنده، مجموعهٔ صور حرکت زائیده نخواهد شد. اگر تصویر حاضر، تصویر غائبی را به ذهن نیاورد، اگر موقعیت تصویر بر افسون تصویرهای سرگردان استوار نباشد، بر انفجار دایره‌وار آنها نایستد، تصویر.

---

\* شماره مخصوص بولتن سویزیون می‌ایران؛ سال ۱۳۴۸، از میان

یادداشت‌ها»

پردازایی در بین نخواهد بود ، حرکتی تصویر دهنده ، مجموعه  
مصور حرکت زائیده نخواهد شد.

تماشا واقعیتی است ، مخاطره يك تماشا حافظه را مانوس  
می کند که اعتیاد به رنگ ها و شکل ها است. واژدای که به تصویر-  
پردازای ریشه و مایه می دهد تصویر نیست ، خیال است ، یا خیالی  
است .

ارزش يك تصویر به گستره هاله خیالی آنست . به كمك همین  
خیالی است که تصویر پردازای باز و گریزا می شود. پس يك تصویر  
پردازای خوب يك تخیل است ، که وقتی اتفاق می افتد ، روان آدمی  
چیزی نو ، چیزی باز را تجربه می کند. که وقتی می آید. پیش می آید  
مستقیماً سراغ روان آدمی را می گیرد. و واقعاً هم تکوینش اتفاق  
می افتد ، مثل يك حادثه . مثل اینکه هستی خود آدم اتفاق افتاده  
است. و این اتفاق یا در قلمرو ادبیات و هنر رخ می کند و یا در  
جریان محاوره و معمول . که به هر صورت شکای از بافته های  
موقت روح است که در تلاش رهائی از واقع ، تظاهر کرده است.  
تصویر اگر مایه خیالی اش را رها کند و در شکل قاطع تغییر-  
ناپذیری تثبیت شود کم کم خصیصه های مشاهده را می گیرد و در  
شعاع مشاهده می ماند. و به جای اینکه از آن به رویا برویم و به  
حرف در آئیم ، ما را به سازش با خودش عادت می دهد. تصویری  
که مدید بماند ، ثابت و کامل و بی تغییر. بال های تخیل ما را می-

چینند. و ما را از رویای مصورمان و با از آن تصویر رویاگر سقوط می‌دهد. و خود در بی‌خیالی، در تفکری بی‌تصویر زندانی می‌شود. تخیل بار تصویرهایش را در حیات ساحرانهاش در يك اثر به زمین می‌گذارد و خود باز در ماوراء تصویر مثل همیشه متظاهر می‌ماند. این خاصیت يك تخیل زنده است. خاصیت زندگی يك خیال متحرك است. که چون حرکت دارد. همیشه بیشتر از تصویرهایش جان و جلوه دارد.

يك قطعه شعر و يا يك اثر هنری همیشه مجرایی و یا فضایی است برای استنشاق تصویرهای تازه و رابطه مستقیم دارد با احتیاجی که روان آدمی به تازگی دارد.

شعر امروز بیش از هر چیز خصوصیت تصویری دارد، و مشخص‌کننده آن از يك نظر، تصویر است، و این یکی از وجوه فارق آن با گذشته است. شعرهای بزرگ دنیای امروز را گاهی بدلیل موفقیت تصویرها و خصوصیت استعاری‌شان بزرگ شناخته‌اند، چه در بسیاری از لحظه‌ها نفس شعر، جز تصویر و استعاره نیست، چرا که زندگی عصر ما، زندگی تصویرها و کنایه‌هاست: يك نرده، يك بالکن، جلد يك کتاب، يك ساختمان یا گوشه‌ای از يك بنا و بطور کلی همه چیز امروزه راهی به جهان تصویر دارند و از طریق تصویر شکل می‌گیرند.

آنچه به نام تصویر (Image) از آن یاد می‌کنیم به نظر من همان

چیزی است که در ادبیات ما نیز به خیال از آن نام برده‌اند، به این  
دوبیت حافظ نگاه کنیم:

خیال روی تو گر بگذرد به گلشن چشم  
دل از پی نظر آید به سوی روزن چشم

و یا:

خیال نقش تو در کارگاه دیده کشیدم  
بصورت تو نگاری نه دیدم و نه شنیدم

پیدا است که در این دو بیت، خیال معنای همان Image را  
دارد که چیزی است نه عین مخیل بلکه صورتی از آن است که در  
چشم و در حس ما دچار حادثه و بحران شده است. مثل «نقش تو»  
یا «روی تو» در شعر حافظ، یا وقتی که نظامی می‌گوید: «آن آینه  
خیال در چنگ» خیال را به همان چیزی گرفته است که ما تصویرش نام  
داده‌ایم و نیز خاقانی در این شعرش:

در آینه دل خیال فلك را  
بجز هاون سرمه سائی نبینم

با این تفاوت که «خیال» نظامی و خاقانی تصویرهای درآینه  
است و «تصویر» ما خیال‌های مصور و غیر مصور درآینه و در هر  
چیز دیگر است.

گروهی از شاعران انگلیسی که ایمازیست Imagistes  
(تصویرگران) نام گرفتند و از ۱۹۱۳ به بعد در شعر انگلیسی ظاهر

شدند به صورت خاصی به تصویرپردازی پرداختند.  
ایماژیست‌ها سعی داشتند که ارزش و حرکت حساسیت خودشان  
را در قلمرو ایماژ، با رنگ و ریتم در ذهن شنونده مستقیماً وارد  
کنند و احساس خودشان را از طریق آثار اشیاء به صورتی بلاواسطه  
درخواننده انتقال دهند. از نمایندگان این گروه هاکسلی Huxley  
و الدینگتون Aldington و از میان شاعران آمریکائی از راپاوند  
Ezra Pound و شاعره آمریکائی هیلدا دولیتل Hilda Doolittle  
معروف به اچ. دی. را می‌توان نام برد که بعدها به انگلستان جلائی  
وطن کرد.

زبان استعاری، با تصویر حرف زدن است. این امرگاهی  
به این صورت جلوه می‌کند که شاعر به اسامی معنی، و به موجودات  
ذهنی بی‌جان، شخصیت می‌دهد. به عبارت دیگر این اشیاء و اسامی  
در شعر شاعر Personifié می‌شوند، که حافظ بیشتر با این عادت  
به آنها نزدیکی می‌کند:

سحر سرشك روانم سر خرابی داشت

اگر نه خون جگر می‌گرفت دامن چشم

و گاهی به صورت شیوهای از مجاز گوئی درمی‌آید که معنی  
و اثر کلمه‌ای را به کلمه دیگر منتقل کنیم که با نوعی قیاس مستتر و  
پنهانی صورت می‌گیرد که معانی مجرد به دست می‌دهد. اما در بیان  
تجربیدی نیست. مثل کاری که خاقانی در این ابیات می‌کند:



خون ز رگ آرزو براندم و زین روی  
رفت ز من آن تبی که آتش از است  
من به صفت کدخدای حجره‌ی رازم  
شکل فلک چیست، حلقه در راز است.

اینطور حرف زدن، در شعر قدیم خیلی به ذوق می‌نشست :  
«رگ آرزو» و «حجره راز» و از این قبیل که دیگر روان آدمی حادثه‌ای  
نو از آن تجربه نمی‌کند. حتی در شعر جدید نیز ارائه‌های تازه‌اش  
اگر در زبانی تازه باشد می‌تواند فقط از سطح ذوق بگذرد و جای  
پائی مستعد پاک شدن بگذارد. چنانکه در قسمتی از شعر معاصر و  
بیشتر در چهار مصرعی‌ها این طرز استعاری حرف زدن هنوز حاکم  
است که به نظر من دیگر تا حد اشباع و غنا از آن استفاده شده و  
به کار رفته است. بنابراین باید دریچه‌ای دیگر گشود و خیال را  
به نحوی دیگر به حرکت درآورد. این تلاش بدین گونه صورت  
می‌گیرد که برای معانی مجرد بیانی مجرد به کار ببریم، چون به هر حال  
در کار تصویرپردازی کارما، تصرف در ماده است (شیئی یا هر چیز  
دیگری) و این تصرف ما به نحوی است که آن ماده را در محسوسات  
خودمان به حرکت درآوریم. چیزی از تعلقات شیئی و ماده را جدا  
کنیم، مثلاً سبزی را از درخت و جریان را از شط.

سوررئالیست‌ها بیش از همه شاعران دیگر به تصویر اهمیت  
داده‌اند و خواستار غرابت آنند. بی آنکه هیچ گونه ارتباط منطقی و

عینی بی را برای دو کلمه لازم بدانند. سوررئالیسم ایماژ را هر چه  
غریب تر باشد قوی تر می داند، آندره برتن André Berton جلودار  
این مکتب اعلام می کند که استعاره خوب آنست که معرف اوج  
اختیار شاعر باشد و در روحیه او تصویری خلق کند که هیچگونه  
قیاسی را به عمد دربر نداشته باشد.

در اینجا مسأله این است که برای پیوند اشیاء و تصاویر هیچ  
حد و مرزی نباید قائل شد. هر شیئی می تواند در کنار شیئی دیگر  
بنشیند و هر چیزی می تواند هر عمل و حرکت دلخواهی را که در ذهن  
بروز می کند در يك اثر هنری نیز داشته باشد و لوائیکه آن حرکت  
و عمل در طبیعت برای آن شیئی شناخته نشده باشد.

البته این، يك توقع بلند هست. و نجاتی برای استعاره، و  
گریز از آن اشباع که گفتم، اما تمام حرف من این نیست، چرا که  
از تصویر می توان چند توقع بلند، در عین حال داشت. این «اوج اختیار  
و این آزادی کنار هم گذاشتن دو واقعیت، هر چه باشد باشد، خیال  
و تصویر را، پس شعرا، البته از آن تکرار و ابتذال نجات می دهند  
و دریچه ای بر آن تلاش باز می کنند؛ مشوق حرکت است اما متعهد  
آن نیست. به قطعه «union Libre» (وصلت آزاد) آندره برتون فکر  
می کنم که در آن. اندام و اعضای زن را در ارتباط با اشیاء و  
واقعیت های دیگر، آزادانه و در اوج اختیار کشف می کند، تصویرها  
همه تازه اند و پیوندها بی مرز و نامحدود، اما همه ساکن اند، و

اگر هم به مصرعی چون:

«زن من با پستی از پرنده‌ای که عمودی می‌گریزد»

برمی‌خوریم. باز هم تصویری جز سکون نداریم، آن حرکت تصویردهنده، مجموعه‌ی مصور حرکت، زائیده نشده‌است. برعکس مکانیسم خیال حرکتی را ساکن کرده‌است. تصویری را در آستانه‌ی حرکت بی‌حرکت کرده‌است.

پس باید مکانیسمی آفرید که حرکت اضلاع خیال را تعهد کند. به علاوه این عمد و اغراق در غرابت، اغراق و عمد در به‌کار گرفتن پیوندهای نامأنوس واقعیت‌ها، آن واقعیت‌ها را کم‌کم مستعمل می‌کند. به‌طوریکه دیگر شاعر، لااقل در فاصله‌ی چند نسل، به سراغ آنها نمی‌رود و از کشف پیوندهای مرموز و مکنونشان، که در طبیعت و جودی آنها نهفته‌است، باز می‌ماند. از کشف اسراری باز می‌ماند که غایت و نهایت این واقعیت‌ها را توجیه می‌کند. و این اسرار در مکانیسمی از خیال کشف می‌شود که حرکت اضلاع آن حجمی از ماوراء واقعیت ارائه دهد، حجمی از تجرید، که در چشم ما نمی‌ایستد، و در چشم ذهن ما بی‌تاب تعبیر، و ناآرام می‌ماند. و حیات تازه‌ی تصویر در همین راز خفته‌است. باید در حیات تازه‌ی تصویرها راه جست و قلمرو بی‌حصار آنها را، و قدرت عجیب، مخرب و سازنده‌ی آنها را شناخت و، ورزید. حیات تازه‌ی تصویرها در کجا است؟ در همان گستره‌ی خیالی‌بی‌که بر آن پیاده می‌کنیم،

وقتی که در کشف پیوند ها بتواند، با ترکیب دو یا سه پیوند، يك تصوير متراکم بسازد، که نه تنها هاله‌ای از خیال داشته باشد بلکه خود حجمی از خیال باشد. و این وقتی ممکن است که به نگاهمان سرعت بیاموزیم، یاد بگیریم که به آن دو یا سه پیوند يك جا و در يك نگاه تأمل کنیم، تأملی سریع. معنای تازه تأمل. که اقتضای سرعت است. سرعت زاینده و هرروز فزاینده. که امروزه آنست که دیروز بود. ماشینی که معماری پیچیده‌ای بود و زمانی، هنرا نو و ضمیر انسان را بیدار و دگرگون کرده بود. امروز قصه کهنه‌یی است. تغییر شکل طبیعت که با بازوی انسان و نیروی صنعت صورت پذیرفته بود. و قیافه دیگری به‌هستی داده بود. حالا شکلی دیگرتر گرفته و پاسخ دیگری می‌خواهد. آن خیال‌ها همه واقع‌اند و انبوه و هم‌ها به‌راه اوفتاده‌اند نا ادراک دیگری از کائنات بگیرند. سرعت زاینده، سرعت هرروز فزاینده، حکومت موج، مناظر و مرایای وهم را از همه سوئی به‌هم ریخته و به‌هم رسانیده است. و تنهایی وصالی است دست نیافتنی، وصالی سخت.

اینها نمونه‌هایی از تصویرهای بیشمار جهان امروز ما است که شعر، نقاشی، سینما، و موسیقی را در قلمرو خود گرفته‌اند و به دنیای استعاره‌ای ذهن انسان بیکرانگی داده است، تا وقتی که می‌خواهد هر چیزی را برای هر چیز دیگر به‌عاریت بگیرد دیگر بر عاریه‌هایش نایستد. و بخواند و بتواند آنها را بر محوری رونده و

گریزنده رها کند تا هیچوقت به آن چیزهای اصلی خود بازنگردند  
و حیات تازه تصویر در این رهائی است ، و رهائی ، حرکت  
است .



## زبان، استعاره، سبك\*

اگر ناتوانی در من فعالیت می کند باید با تصور و تخیل  
حادثه ها که شعر را می سازند به مبارزه برخیزم و يك بازی دشواری  
را شروع کنم و در چارچوب يك کار پر زحمت خود را محصور سازم،  
کاری تازه که در عین حال پراز قاعده و شرط و قید و بند باشد  
به طوری که در زیر مراعات های دقیق و موشکافانه به ستوه بیاید،  
به عقیده من آنوقت می شود این بحران نتوانستن را کنار بگذاریم.  
یا همین بهترین طریقه گریز از هجوم ناتوانیها است.

پس ساختن شعر را به خودم تحمیل می کنم . شعرهایی که  
بندهای گران برپای دارند. خوب اشکال ندارد، هروقت اینجور  
قطعاتی ساختم بلافاصله به خودم تلقین می کنم که تکلیفی انجام می-  
دادم یا اینکه می خواستم اینجوری با اتلاف وقت بتی را ستایش

---

\* مجله خوشه، شماره ی مخصوص نوروز ۱۳۴۶ زیر عنوان از میان

کنم و تازه دست آخر اینکه می خواستم ببینم تفننم خوب است یا نه ؟

اما این چه جور گریزی است که آدم از شر ناتوانی ها فرار کند و خود را گرفتار بندها و زنجیرهای دیگری بکند . حتماً يك منطقى در ابتکار هست . منطق که نه يعنى يك ریگی به هر حال در این ابتکار هست . ابتکار هم نه ، همان گریز ، در این کار دشوار که يك اهرم نوع اول وجود دارد ، مثل قیچی ، حادثه ها را قطع می کند ، می برد و جدا جدا کنار هم میگذارد ، مگر نه اینست که قبلاً شعر تعریف بود ، تعریف يك حادثه یا يك سلسله حوادث که بنحو عقلانی یا تقریباً مأنوس پشت سر هم می آیند و بشکل دیگری هم تعریف پذیر نیستند ، يعنى فقط از راه شعر خود را بلندند تعریف کنند ، اما حالا دیگر اینطور نیست ، اهرمی وجود دارد بنام فراموشی حوادث ، فراموشی آمد و رفت های ذهنی ، يعنى همان قیچی که شاعر را يك تکان میدهد ، بيك راه می کشاند و در جای حساسی راه را می برد و راه دیگری می گشاید که با راه اولی اصلاً جداست .

خوب ، اینکه ما خود را به فراموشی بز نیم زیاد هم بی حکمت نیست . من که نخواستم خودم را از جبر برهانم چون می بینید که به اختیاری هم نرسیده ام ، با شعری بدینگونه ، يك انضباط محکم بر خودم روا داشته ام .

پس این کاری را که من کرده‌ام برای این نیست که خودم را از شغلم منتظر خدمت کنم ، چه آزادی بی نصیب من شده است؟ من اگر از روی حکمت دری را بسته‌ام ، در عوض قتل محکمتری بر آن زده‌ام. پس این شیوه زیاده‌م. آنچنانکه تصور کرده‌اید. ساده نیست. اتفاقاً اینجا زحمت، بیشتر است، این زنجیرهای شعری انعکاس شدید همان زنجیرهایی است که گاهی در تلاش باناتوانیهای شیوه قبلی یافته‌ایم، يك تمرین آگاهی است برای اوج گرفتن در زبان. وجه نقش مؤثری را در حمایت از آن بازی می‌کند، سرانجام اینکه باز آدم به همان ادبیات، به همان دنیا برمی‌گردد، به خودش بر می‌گردد، با این وصف این تعریف کامل قضیه نبود، چون این تعریف، باز از وجود چیزی خبر می‌دهد، در حالی که اینگونه شعر تصاعد وجود آدم است در لحظات مخصوصی که حالت آدم از هر حادثه و داستانی جداست و از هیچ چیز خارجی ملهم نیست، نوعی استحاله است که در درون شروع می‌شود برای اینکه هیچ خبری در بیرون نیست، باشد تا بعد...

### معما - تصویر

... با این همه تصویر که جلو روی ماست چه رفتاری بکنیم؟  
و ایشان کنیم؟ بهم‌شان بریزیم؟ دوست شویم یا به جدال برخیزیم؟

پیدا است وقتی که شاعر هستی، به سراغ واژه‌ها می‌روی. که کنار همشان بگذاری. و در این کنار هم گذاشتن چه منطقی بر کار تو حکومت می‌کند. من که می‌گویم هیچ منطق، در این کنار هم گذاشتن، دو کلمه را با هم رفیق می‌کنیم و برای این رفاقت هم هیچ حد و مرزی نباید بشناسیم. هر شئی می‌تواند در کنار شئی دیگر بنشیند و هر چیزی می‌تواند در عمل و هر حرکت دلخواهی را در شعر داشته باشد و لولاینکه آن حرکت و عمل در طبیعت برای آن شئی شناخته نشده باشد.

این عمل یا بهتر بگوئیم، این اشتغال خاطر، شاعر را به نوعی بازی میکشاند (که البته برای او سخت مطبوع است) و از این بازی او، می‌توانیم این‌طور تصور کنیم و یا بعبارت دیگر این قاعده را برای تکوین يك تصوير بدست بیاوریم:

فکر می‌کنم ساده‌ترین قاعده اینست که اول خود شاعر در کنار کلمه می‌نشیند و بعد چون کلمه یا شئی دیگر را شبیه خود می‌بیند خود را از میان بر میدارد و آن شبیه را جانشین خود می‌کند، پس لابد باین نتیجه می‌رسیم که در این جهان هر چه شاعر شبیه خود را بیشتر بیابد، پیوند واژه‌هایش بی‌منطق‌تر و بی‌حد و مرزتر می‌شود و اینست که در این بازی، شاعر را بیش از هر کار دیگر، آزمند و مدعی می‌بینیم، باشتهائی سیرناشدنی.

معذالك تمام مسئله این نیست، شاید نود و نه جور بازی وجود

داشته باشد، مسأله اینست که این بازیها همیشه موفقیت آمیز نیستند، شاعر در فکرهای خودش و در دنیای مونیولگی که دارد همیشه بر سر جاده پاسخ نمیرسد، بعضی از کلمات او را رها میکنند، بعضی دیگر سماجت می ورزند و افشایش میکنند و او در سانی که از کلمه ها می بیند، از خیلی هاشان جوابی نمی شنود. جالب می شد اگر می توانستیم معیار دقیقی بدست آوریم برای اینکه ببینیم که در این بازی و در این مسابقه در کدام نقطه شاعر ر فوزه می شود، و در کجای قضیه نموده های بد و ناسازگار از بیان شاعر جدا میشوند و خوب. تریشان به او نزدیک میشود. من فکر میکنم که اگر از این بازی، سهمی را که عامل تماشا و مشاهده دارد برداریم و مهارت و زبردستی شاعر را هم کنار بگذاریم (بخصوص در شرایط خاص که برای هم چشمی و رقابت بین حریفان سهم این عامل بیشتر از همیشه است) و در این میان فقط مکانیسم بازی را در نظر بگیریم بخوبی مشاهده می کنیم که اساس و بنیان این بازی - بازی تصویر سازی - استعاره است و با توجه به طبیعت مستعار این بازی، مطلب عبارت از این می شود که می توان برای توصیف و ترسیم يك واقعیت (هرچه باشد) از واقعیت دیگری (که آن نیز هرچه باشد) شروع کرد و کمک گرفت و به این ترتیب قدرت تصویر را نامحدود کرد. مثلا نگاه، واقعیتی است. اما برای ترسیمش بادیه نشین از واقعیت گنجشک، شروع کرده است:



«یا چو صحرائی که گنجشک نگاهی  
روی شاخ رد پای اسب‌های رفته بنشیند» (۱)

پس وقتی شاعر شعرش را نوشت. بازی را برده است. یعنی  
از میان قدرت نامحدود تصاویر و بیکرانی آنها خوب‌ترینشان را  
توانسته است بیابد.

حال ببینیم آیا باید از بین مجموع این بازی‌های استعاری،  
در جستجوی کشف مناسبت‌هایی صریح و رابطه‌هایی قطعی بود یا  
اینکه نه. همان نفس وجود زیباترین استعاره در شعر برای ما  
کافیست.

من با عقیده دوم موافق می‌شوم. یعنی طرفدار وجود زیباترین  
استعاره می‌شوم اگر. قبول کنیم که عات اصلی و یا یکی از علل  
اصلی جادوئی بودن اثر شعر در دیگران، در شنونده یا خواننده، معنائی  
بودن آن است. و استعاره معنائی معتدل است...<sup>۲</sup>

... بهر حال، آنچه طبیعی‌تر بنظر میرسد اینست که شعر يك  
هنر زبانی است. هنری است که عوامل مادی‌اش را واژه‌ها می‌سازند  
و در این معنی، گاهی شاعر را فقط کاتب کلام‌ها میدانیم. کلامه‌هایی  
که اساسی‌ترین ابزار و مصالح کارگاه شعری اویند.

در این کارگاه، او وظیفه دارد که کلامه‌اش را هم بعنوان يك  
علامت و هم بعنوان حامل معانی بکار گیرد. کلامه بعنوان علامت،

۱- بادیه‌نشین چهره طبیعت - ۱۳۳۵

۲- از میان یادداشت‌ها (پانزدهم تیرماه ۱۳۴۰).

دو نقش را بازی میکند: یکی لباس و قیافه ظاهری اش را - یعنی جسمش را - بروز میدهد (و بگفته دیگر تصویر بدوی بی که از دنیای مادی وام گرفته است). و دیگر طنین و صدایش را. و در نقش حامل معنی بازی را در مصراع شاعر بزمین میگذارد که فرهنگ های کوچک و بزرگ لغات از یکطرف و محاورات روزانه و انس دهانها از طرف دیگر بردوشش نهاده اند.

پس مصرع شاعر - که باتوجه بدو نقشی که از کلمه ذکر شد ساخته میشود - مأمور تحقق و ایجاد تعادل بین نیروی جسمی (مادی) و نیروی ذهنی (معنوی) زبان است. مأمور ایجاد سازشی کامل و پنهانی بین صدای کلمه و معنای آنست. ارضای توأمان میل گوش و میل ادراک آدمی.

به این جهت، جسم کلمه و طنین و صدای آن به اندازه معنی آن در شعر نقش دارد: حتی نقش جسم و صدای کلمه گاهی بیشتر و مؤثرتر از معنی آن نمودار میشود. یعنی قدرت مادی کلمه بیشتر از قدرت ادراکی آن است همانطور که برعکس در نثر معنی کلمات بیشتر از خود کلمات قدرت دارند. و بعلم همین نیروی دوگانه زبانی که در شعر وجود دارد، مفاهیم و معانی درواژه ها بیشتر درنگ میکنند و ثبوت مییابند. اینست که زبان شعر خیلی دیرتر و بطئی تر از زبان نثر در حال تطور و تغییر است، و شعر در کنار تکامل و تغییرات

نثری عزلت آرامی را بگذشت قرن‌ها پیشکش میکند.

بدینگونه ، شاعر هر کلمه را با چهره و طنین مخصوصی برداشت میکند و بهر کدام خصایص و خصیصهٔ معینی میدهد و در موقع کار شاعری ، با انبوهی از واژه‌ها - با صفات و خاصیت‌های مختلفشان - سروکار دارد: دو کلمه را با هم متحد میکند و شخصیتی واحد به آن دو میدهد. دو کلمه دیگر را بالاستقلال در برابر هم قرار میدهد ، واژه‌هایی را در گریبان هم رها میکند، تصادم میدهد و برقی می‌آفریند. دو جفت مهجور را که دیری در جستجوی هم بودند هم‌آغوش میکند و بالاخره کلمه‌هایی را در فاصله‌های معینی مینشاند تا با هم نهانی مهر بورزند و پیوند یابند. بهر صورت ، در هر يك از حالات فوق ، غرض اینست که پیوندی ایجاد شود . و وقتی پیوند دلخواه پیدا شد ، جوهر شعر پدید آمده است . يك قطعه شعر را مجموعه این پیوندها می‌سازند و در اینجا شعر منظومه کلمات است و شاعر جادوگر یا بازیگر آنهاست .

باین ترتیب جهش‌های ذهنی شاعر و ترنم‌های ضمیر ناآگاه او چیزی جز تقارن و پیوند واژه‌ها نیست و بعبارت دیگر آنچه که بصورت بیان اندیشه‌های درون او بخواننده منتقل میشود محصول همان مشغلهٔ زبان است و شاید بتوان گفت که آن چشمهٔ جوشانی که به الهام از آن نام می‌برند در حقیقت مجموعه کاماتی است که از ستود تنهائی در ذهن شاعر به هم میریزند و تخمیر میشود.

در تخمیری که بدینگونه در ذهن شاعر صورت میگیرد ملاك  
و معیار یا صداها و لحن ها است یعنی تجانس و هم آهنگی واژه ها  
مثل ملاك و معیار مولوی یا قاتنی و یا اتحاد و هم آهنگی بر طنین  
حروف بی صدا (سجع) . آنچنانکه سعدی و حافظ را مثلاً قادران  
مطلق این قلمرو میتوان بشمار آورد. شاعری حرکت ها و مجازها  
راسان می بیند، شاعری دیگر چهره واژه ها و جسم و جان آنها را  
در ذهنش تصویر می دهد. شاعری ممکن است واژه های را از استعمالی  
که در زبان جاری دارد باز بدارد و بر عکس لغتی را که دیری از  
دهانها مهجور مانده دوباره زندگی و پروبال بدهد. و شاعری  
دیگر ممکن است کلمه را با تمام سمت هایی که در فرهنگ لغات  
دارد بکار گیرد و از این راه ترکیب و ساختمان اندیشه اش را در شعر  
توسعه دهد.

بالاخره این تخمیر بهر طریق که انجام شود در تمام جوانب  
نشان دهنده آن چیزی است که نامش را سبك نهاده اند. چه سبك  
بنظر من چیزی جز شیوه نوشتن یا عبارت دیگر «شیوه بیان اندیشه»،  
نیست. در مثل سبك يك نویسنده در چهار چوب «شیوه نوشتن» او  
مشخص میشود و غالباً سبك را بنام خود او مینامند مثل سبك جمال زاده  
یا مثلاً سبك حجازی. همچنین است شیوه ای که با آن شاعری شعرش  
را مینویسد و میسازد و در این مرحله، سبك او را بیشتر باید در زبان  
شعری او جستجو کرد و همین است که می بینیم یکی در نوشته هایش

دارای سبکی ساده و روش است و یکی دارای سبکی پیچیده و معضل  
و دیگری مثلاً سبکی معتدل دارد.

با استنباطی که باین طریق از سبك پیدا می کنیم، باید گفت که  
سبك آن نیست که منعكس كننده صفات و کاراکترهای يك نویسنده  
یا شاعر و نوع کار آنها باشد و یا مبین وابستگی آنها بیکى از مکاتب  
ادبی باشد و یا اینکه به تنهایی بتواند مکتب معینی را بروز دهد بلکه  
سبك تنها اتیكٔ یا مارك مخصوصی يك شاعر است :



## پیوند شعر و زندگی\*

باید دید روحیه يك شاعر چگونه زندگی کرده است و مهم اینست که ببینیم اندیشه‌های او چگونه بر روی شعرش شکل گرفته‌اند. این کار زمانی دشوار مینماید که با روحیه‌ای سخت انزواطلب و دوری گزین و یا غایب روبرو باشیم و ناچار شویم با توجه به آثاری که در دست داریم تاریخچه این طرز تفکر جدا مانده و شخصی را ورق بزنیم، مثلاً یادداشت‌ها، مکاتبات و حتی خاطره‌های دیگران را نیز به مدد بطلبیم.

ولی اکنون در برابرم چهار مجموعه شعر، چندین مقاله و در ذهنم انبوهی از خاطره، نکته و یادبود از کسی دارم که می‌خواهم بدو از زندگی روحیه او (نه روح او) را مشخص کنم - که به این ترتیب با هم در جستجوی مردی که در بیش از ۱۲۵ قطعه شعر حیات دارد به راه می‌افتیم - و سپس زندگی شعر او را، و این بار با کایدی‌های

---

\* گردشی در کتابهای نادر نور: چشم‌ها و دست‌ها - دختر جام - شعر

انگور و سرمه‌ی خورشید؛ راغنام‌های کتاب، شماره‌های آبان و آذر ۱۳۴۰.

گوناگونی که در دست داریم، از درهای مختلف وارد بوستانی می‌شویم که درختها و پرنده‌ها و صداهايش در آستانه هر در، حکایت از باغ دیگری دارند و جلوهای دیگر می‌گیرند.

در سفر اول، شخصیت شاعر و در سفر دوم شخصیت شعر او را می‌شناسیم، سفر اول به‌ما یاد می‌دهد که با چه نگاهی مناظر و مرایای سفر دوم را تماشا کنیم و به این ترتیب چراغی در دست خواهیم داشت که زوایای تاریک و درهم آن را تشخیص بدهیم.

چرا که این دو زندگی که در مقام کشف آن هستیم، همیشه متقابلاً از مایه‌های هم تغذیه می‌کنند، پرورش می‌یابند و سیر می‌شوند. از اینرو ساخت و ایجاد اشعار همیشه منطبق با شیوه کار خصوصی شاعر است، با طبیعت شاعر و دگرگونی‌هایی است که پذیرفته است. بنابراین با هم به سیزده سال پیش برمی‌گردیم:

### بلوغ رمانتیک

جوانی که هنوز دستهایش بیشتر از هر چیز با کیف مدرسه‌اش آشنا است، سرشار از شادیهای پرطراوت حیات، چشم‌کاوش‌هایش را به طبیعت و بیکرانی خلقت آن دوخته و در جلوه مظاهر زیبا و فرح‌انگیز دنیا غرق گشته است. با رنگها و تصویرها مأنوس و با حرکتهای و صداها مهربان است. شبهای رؤیا پرور مهتاب را با خیالهای دور و دراز در زیر نگاه ستاره‌ها می‌گذراند. شبها وقتی که «فروغ ماه از لای درختان زمین و آسمان را» خال می‌کوبد و

«در اعماق سپهر لاجوردی پرواز فرشته‌ها را با صدای به هم سائیدن  
 بالهایشان می‌بیند و می‌شنود برای کشتزاران طلائی و خرمن‌ها و  
 دروگرها می‌سراید. صغیر داس دهقانان شب‌خیز، در گندم‌زارهای  
 مهتاب‌زده، اطنین مبهم زنگ شترها و بانگ جویباران و سرود  
 خوشه چینان و گفتگوی آبساران، شبانه سراسر رؤیاهای او را  
 انباشته‌اند. تمام وجودش حرکت و زندگی است. برای جوانی و  
 شور و نشاط می‌سراید، زیبا جو و زیبا پسند است. همه چیز این دنیا  
 را دوست دارد و حتی اشباح خیالی شب برای او عزیزند، به همه چیز  
 مهر می‌ورزد. برای «مرگ يك پرنده» با رقت معصومانه‌ای زار  
 زار می‌گرید:

دنبال باد و لگردد  
 بازیکنان نگاهم  
 می‌رفت و شمع مهتاب  
 تنها چراغ راهم  
 ناگه به لرزه آمد  
 انگشت شاخساری  
 مرغی طپید و افتاد  
 . . . . .

اشك ستاره و ماه  
 با اشك من در آمیخت  
 چون قطره‌های شبنم  
 بر بال او فرو ریخت

او برای شادی می‌سراید. شهاب او، شعله‌ور از حرارتی پنهانی، به‌سوی ایدئال رهسپار است، از دورترین گذشته‌هایش به آینده می‌نگرد و گاه از قله‌های بلند آرزو تا محوترین خاطره‌هایش سیر می‌کند و بدین ترتیب شعرا و نوعی رمانتیسم را آغاز می‌کند، رمانتیسم نادرپور در این زمان ایدئولوژی باوغ و جوانی است. جوانی‌یی که به ایدئال احتیاج دارد نخست به گذشته می‌نگرد و بعد نگاهی را به آینده می‌افکند. و این دو حرکت، مبنای اساسی رمانتیسم او را تشکیل می‌دهند که اوج باند آن را در منظومه بزرگ «یادبودها» می‌بینیم:

... نیمه شب آنکه که سایه‌های درختان

چتر زند بر فراز واحه اموات

از سر گلدسته‌های مسجد موهوم

بشود آواره‌ای صلابت مناجات

نیمه شب آنکه که گردباد شبانه

چرخ زند در سکوت دره خاموش

سر دهد آهنگ نی جوانک چوپان

تا کند اندیشه‌های تلخ فراموش

نیمه شب، آن لحظه‌های خوش که نهفته است

در دل آرام خود ودیعه رازی

زنده کند از گذشته‌های فرحناک

در سرم اندیشه‌های دور و درازی:

آه چه شبها که زنگ برج کلیسا  
کوفته می شد به دست صومعه بانان  
دست خوش ازدحام خاطره ها من  
گوش فرا داده بر سرود شبانان

. . . . .

آه، چه شبها که پشت پنجره ذهن  
نور ضعیف چراغ خاطره می تافت  
حافظه من چو عنکبوت کهن سال  
پرده ای از خاطرات گمشده می بافت ...

و به این شکل رمانتیسیم او در جستجوی ایدئال از شعاع دور و  
برش پا فراتر می نهد و دوردستها را می کاود، به هر حال کمال  
مطلوبی دارد که در آینده اش می جوید:

چندان کشم به ظلمت شبها دست  
تا واکنم دریچه فردا را  
(سرگذشت)

جستجوی او در مجهول ها و ناگشوده ها است، دید و احساس  
او از طبیعت به همان گونه است که می بیند و احساس می کند بدون  
آنکه از مکانیسم اشیاء متأثر گردد.

### سکوت و بازگشت

دوران خاموشی و تنهایی آغاز می شود، آن همه شوقی که او



را «جاودانه می سوخت» به همراه جستجوها و تلاشهای پرحرارتی که در پی گم شده داشت در سکوتی مدید سکون می گیرند، «محبس شبهای اندیشمند او به رویش در می گشایند و پیکر سرودخوان او را یکباره گرفتار می سازند. اینجا دنیای واقعیت های تلخ حیات است، دنیای کوشش ها و شکست ها، پریشانی ها و غضب ها، بیرحمی ها و نومیدی ها، بن بست ها و سرگردانی ها است. تجربه ها سیمای خشونت بارشان را طرح می ریزند. سؤالها و معماها در مقابل دیدگان صف می کشند و ذهن جستجوکار را به ستوه می آورند. اندیشه های دشوار آغاز می شوند و تعمق های دراز آخرین اشتیاق های پنهانی را که در دنیای بیرون مانده است در اعماق شب پر کابوس درون می کشانند و در میان پندارهای تیره و در ستوه رنجها و زجر عقده های ناباز آن دفن می کنند. لاجرم از پس این لحظه های دوزخی و اندوهبار قیافه دیگری چهره می نماید که هرگز آن موجودی نیست که جذبه های رمانتیکی اش او را شینته، مأنوس، مهربان و با طراوت ساخته بود. او که شبها «امتداد نگاه»ش «دایره می زد بر آسمان شبانگاه» و تا سحرگاهان «دیدگان ماه و ستاره» بر او خیره بودند، ناگهان پس از دو سال «از درون شب» فریاد می زند:

خدا را! آسمانا! پرده بکن

مرا از چشم اخترها نهان کن

چرا که برای او دیگر:

دندان کینه جوی خدایان است

چشمان وحشیانه اخترها

و بدین ترتیب دوران بارور سکوت پایان می گیرد و مسافری  
که از دهلیزهای تاریک ذهن، خسته و سراسیمه و وحشت زده بیرون  
آمده است سوقاتی جز مرگ، کینه، انتقام، اضطراب، یأس و  
ناسزا در کوله بارش نیست. به همه چیز این دنیا با بدبینی و شك  
می نگردد، روزان و شبان دزدان حیلہ گری هستند که به «زندان  
هستی» اش گرفتار ساخته اند، کهکشانی ها برای او چون «دار»  
آویخته اند و اختران چون «چاه» دهان باز کرده اند، در سرچهارراه  
هستی حیرت زده و بی راه، با چشمهای باز ایستاده هدفی نمی شناسد،  
هزاران سؤال دارد و جوابی نمی بیند، در انبوه بغض های گره خورده اش  
عصیان می کند و آسیمه سر و ناچار می پرسد:

در حیرتم که چیست سرانجام!

زیرا از آنچه هست حذر دارم.

از تمام کوچه های سؤال و جواب می گذرد و طریق حل و  
علاجی نمی یابد و سرانجام شاهرآه مرگ و نیستی او را جذب  
می دهد و اولین گام را برمی دارد:

بکوب ای دست مرگ ای پنجه مرگ

به تندی بر درم تا درگشایم.

و از این پس اندیشه مرگ مایه و مدار شعرها و گفته هایش

می شود:

مرگ است، مرگ تیره جانسوز است  
این زندگی که می گذرد آرام  
این شامها که می کشدم تا صبح  
وین بامها که می کشدم تا شام

از این پس روح کابوس گرفته او همه شب دروازه های وحشت  
وهراس را بروی او می گشاید. ترس بزرگ در او لانه می گیرد،  
همه شب شبی پنهانی با دو «چشم بی نگاه» و دو دست سوخته  
«استخوان نما» به سراغ او می آید و او تا سحرگاهان در ستوه کشنده  
آن دست و پا می زند. چنین موجودی وقتی از دنیای کابوسی و  
وحشت بار خود کوفته و نفس زنان بیرون می آید به همه چیز دور و برش  
با نفرت، غیظ و کینه می نگرد و اگر هم روشنی در مقابل دیدگانش  
تصادفاً بدرخشد، در چشمهای مردد، نامطمئن و بی باور او نوسان  
می یابد و در او ثباتی نمی گیرد. به همین جهت هر جریانی که در او  
آغاز حرکت کند، از نگاه بدبینانه او کنار نمی افتد و ناچار دیری  
نمی باید و او، بدین وسیله انتقام می گیرد. انتقام لحظه های رنجبار  
و سنگینی را که «چشمها و دستها» این «میهمان هر شب» اش چون  
کوههای گران بر او فرود آورده اند و از این پس می بینم که هیچ  
چیز در او در نمی گیرد: شهوت، سیاست، مبارزه، کفر، ایمان،  
سلامت، فساد، اشتیاق، بیزاری و بیعاری همه مسافران رهگذری

هستند که در او بیلاق و قشلاق میکنند و باین روال او همیشه درجاده  
ترك و گریز قدم میزنند و در فضای درهم آشتی و ستیز، نفس میکشد  
قطعه شعر «چشمها و دستها» نماینده کامل روحیه این دوران شاعر  
است. دوران بیست و سه سالگی که همراه با تنهایی ها ورنجهای  
دوری از وطن طی شده و محصول شعری آن ناله های دراز غربت،  
بی همزبانی و محرومیت است، انعکاس اینهمه در او، اینست که  
مظاهر زمانش را دشمن خویش پندارد و با وحشت خوبگیرد، وحشت  
از لمس دنیای خارج، و در چنین بحرانی، او سرود بیگناهی خویش  
را می سراید:

تنها دو چشم سرخ، دو چشمی که میگداخت  
نزدیک شد، گداخته شد شعله برکشید  
اول دو نقطه بود که در تیرگی شکفت  
و آنکه دو نور سرخ از آن هر دو سرکشید  
در پنجه های وحشی او ماندم از خروش  
فریاد من ز وحشت او در گلو شکست  
(چشمها و دستها)

و هفت سال بعد هنوز میراث شوم این دوره را در او می-

بینیم که بیگناهی او را به ستوه آورده است:

... من میهمان هر شبه ام را شناختم.  
صورت نداشت لیک لبی چون شکاف زخم  
تا زیر گوش های درازش کشیده داشت

خندید و بیم خنده او در دلم نشست  
فریاد من چو زوزه سگ در گلو شکست  
(سرمه خورشید)

پاریس و روزگاری را که شاعر در آنجا گذرانید درون او را یکباره عوض کرده بود. آنجا بود که چشمهای او با حیرتی تلخ به روی واقعیت های تلخ تری گشوده شد. پاریس از سوئی همه آینه ها را از زاویه های گوناگون، جاو شاعر نهاد تا در صراحت بیرحمانه و خشن آنها چهره هایی از حقایق درون، محیط و زمان خود را ببیند و از سوئی دیگر چشمه های زلال ادبیات این زمان را در دسترس ذهن عطشناك و جوینده او گذاشت، بزودی با حرکتی که در سالهای آخر قرن نوزدهم در زمینه ادبیات و هنر در فرانسه پیش آمده بود آشنا میشود، سمبولیسم او را جذب می دهد و شعرای بزرگ آن، بودلار، رمبو، وران و بالاخره مالارمه برایش عزیز میشوند و او و شعرش را به تأثیر میکشانند. از این پس فضای دیگری در اشعارش باز میشود، شعر او دیگر نقاشی خالی طبیعت نیست بلکه بیان درد درون و حکایت حال است. رؤیا پردازیهای رمانتیک جای خود را به روشکافیهای سمبولیک میدهد. از این مرحله بعد با شاعری روبرو هستیم که به طبیعت و مخاوقات آن به خاطر توصیف جاوده های ظاهری آنها نمی نگرد بلکه در جستجوی کشف ارتباطات پنهانی اشیاء با روح خود و دیگران است و سعی دارد که شعرش احساسهای



مبهم و تازه او را - که توضیح و بیان مستقل و مستقیمی را نمی پذیرند  
با کمک اشیاء و بسا موسیقی دقیق واژه ها در دیگران برانگیزد و  
بدنبال آن «برف و خون»، «نکدرخت»، «ناشناس و دودر» رامی سازد  
و دختر جام را می آفریند، همین تلاش است که تا امروز ادامه یافته  
و غنا گرفته است و کتاب «سرمه خورشید» نمونه تکامل یافته، شسته  
و خصوصیت گرفته آنست.

### تلاشی دیگر و فریبی دیگر

راه رنگین سفر طی شد، غمهای غریب و غریبی های غم آلود  
پایان می گیرند، خطر خویشتن کویهای مدید از میان برمی خیزد:  
شاعر بوطن باز می گردد. اینجا سرزمین دیگری است، در این جا همه  
آستین ها را برای آینده ای که سرانجام مجهول ماند بالا زده اند.  
بزودی دوستی ها و انس ها آغاز می شوند، معاشرت ها و محبت ها  
روحیه او را یکباره عوض می کند. او که زمانی پیش هدف خود را  
شناخته بود و در جاده ای که بافته های دور و پاک و بی انتها می پیوست  
گام برمیداشت. ایدئال انسانی خود را که خیلی پیش در صمیم خویش  
یافته بود دوباره در پیش رودید. دید که دهانهای بیشتری از گلوی  
او فریاد می کشند. او که زمانی برای «محبوس» سرود می ساخت و  
آن قدر به ظلمت شبها دست می کشید تا در بچه فردایش را بگشاید.  
اینک نمی توانست تماشاگر بی شور حرارت های نسل خویش باشد.  
نسلی که در جاده مطالای پیکاری چهار اسبه می ساخت که در دور دست

آن، در باغ سبز جلوه میفروخت. شور بود و اشتیاق بود. سرنوشت  
خود را در آینده نسل خود می بیند، ناگهان زندگی برایش زیبا و  
خوش آیند می نماید و «در هرچه هست و نیست» چهره خندان او را  
می بیند و شادمانه میسراید:

در چشمه سار گرم و کف آلود آفتاب

در قطره های آب . . .

در گیسوان نرم و پریشان بادهای

در بامدادها

در مرز و بوم دور و پریوار یادهای

در خالهای سرخ و کبود ستارگان

در خنجر شهاب

در دیده حباب

در بوسه ای که می شکند بر لبان من

در هرچه هست و نیست

در هرچه بود و هست . . .

آن پیک ناشناخته می خواندم به گوش

خاموش و پر خروش.

کانجا که مردمی سترد نام سرنوشت.

و آنجا که کار می شکند پشت بندگی

روکن بسوی عشق

روکن بسوی چهره خندان زندگی

«در هر چه هست و نیست»

شعله امید در او زبانه می کشد. دوباره با همه چیز الفت می-  
گیرد. هوسها در او زنده میشوند و چنانش «در دل انگیزند غوغا»  
که با مهتابها پروبال میگیرد. میخواهد با غریب آبخاران سرود سر  
دهد و چون عطری سبکروح و گریزان، بآبادها درآمیزد. بازبای  
تهی در کشتزاران برود و «عطر جنگلهای خاموش» را بنوشد:

ازین پس این من و این شادی عمر

من و این دشتها ، این بوستانها

چو باز آید شبانگاهان نیلی

من و این بام سبز آسمانها .

با همراهان خویش براه می افتد و به سرنوشت دیگران دل  
می بندد . با آنها میدود، همصدا با آنها فریاد می کشد. انسانها را  
با تمام وجودش دوست دارد، دل او در سینه آنها می طپد، «سرود  
خشم» آنها را می سراید که:

آهنگران پیر، همه پتکها بدست

با چهره های سوخته در نور آفتاب

چون اختران سرخ بتاریکی غروب

چشمان پر از نوید فرح بخش انقلاب

از «گران‌های خاموش زندگی» غریب و خدایان آسمان» را  
می‌شنود و در «فروغ شفق» رنگ انتقام می‌بیند، در چشم‌های  
طوفانی آهنگران خبر از «خنده خونین صبحگاه» می‌یابد و شوریده  
و مشتاق حماسه حیات را سرمی‌دهد:

خواند پیاس روز ظفر، باد شامگاه  
شکرانه گسستن زنجیر بندگی  
آهنگران پیر، همه پتکها بدست  
درچشمشان طلیعه خورشید زندگی

و بدین شکل، سرشار از شوقی گم، و ملتهب از آتشی پنهانی  
از سیاه روشن يك سحر به سوی آینده کوری میرفت که در شب‌های  
تیره‌تری بی‌نشان مانده بود، جوانی بود و آینده بود، جذبه بود و  
غرور بود:

من زمانی نمی‌ماندم از پای  
کوئی از چابکی می‌پریدم  
بوته‌ها، سایه‌ها، کوهساران  
می‌دویدند من می‌دویدم

همه میرفتند و او میرفت، سنگلاخها آغوش گشودند، چرا  
که راه‌های طلائی همراه با سرودهای طلائی دیری بود که پایان  
یافته بود، میرفتند و آبله‌ها را بر سر سنگها می‌شکستند، سینه‌های بر-  
افراشته يك يك برستیغ‌های سنگی فرود می‌آید. برق دشنه‌ها از پشت

میدرخشید و از پی درمیآورد و آنها گرفتار جذبه‌ای دور، بی‌خبر  
و مسحور، میرفتند، یاران راه یکایک بر زمین نشستند «غروب روز  
نبرد، فرارسید و دیگر «از آن سپاهیان دلاور نشانه نبود و برگور بی  
نشان شهیدان ناشناس، جزا بری که از کنار کوه می‌گذشت و تکدرختی  
که از هراس میارزید کسی نمی‌گریست. در چنین غروب بی، شاعر متحیر  
و بهوت ایستاده بر راه رفته مینگرد، بردشتهای بیکرانهای که پشت  
سرنهاده چشم می‌افکند، آنجا «بذر آدمیان را فشانده، بودند. خون  
در رگهایش طغیان می‌کند. عصیان دیگری دراو بیدار میشود و  
کینه‌اش آماس می‌کند. دیگر او موجود تنگ حوصله‌ایست که دست  
استمداد بسوی نیروهای نامرئی دیگری بلند می‌کند و استغاثه سر  
میدهد :

برکشتزارهای خزان دیده افق  
هان، ای خدا ! شبان سیه را فرو فرست  
تا از مزار گمشدگان خبر دهند  
مرغان باد را همه شب سو سو فرست

. . . . .

تا بذر کشتگان زمین بارور شود  
تا خوشه‌های تلخ بروید ز سینه‌ها  
باید ز چشم هرزه این ابرهای سرخ  
باران خون ببارد و باران کینه‌ها



اما هنوز پایان راه جذبه داشت ، شاعر شیفته هدف خویش بود ، مشتاق و تشنه نفس نفس می زد و پای خسته خود را به دنبال می کشید، چرا که هنوز دوردست راه جلوه می فروخت، کوره راه مانده هم طی شد، سرانجام در باغ سبز را گشودند، دلها از سینه ها پرواز کرد، چشمهای خسته لحظه ای درخشید، وارد شدند: هیئات! پشت صحنه خالی بود، هیئات! آنجا زمین های بایر عریان شده بود، سراب های عطش زده شان که از خشکی می درخشید و قاحتی روسپیانه داشت. یاران، تنف به لب و خراب برجای افتادند و گونه برخاک داغ سائیدند. تراژدی خستگی ها آغاز شد، کجا بروند؟ هیچ روزنی برای هیچ کس باز نبود - کویر بود و آفتاب. ضربت بزرگ بود، اما شاعر ما راه خویش را باز یافته بود، ازین پس اومسافر برهنه پای بیابانهای بارور درون خویش است... و بدینگونه سردی شکست را با هیجان انزوا پذیرا می شود :

دیگر نمانده هیچ به جز وحشت و سکوت

دیگر نمانده هیچ به جز آرزوی مرگ

خشم است و انتقام فرو مانده در نگاه

جسم است و جان کوفته در جستجوی مرگ

تنها شدم، گریختم از خود، گریختم

تا شاید این گریختمم زندگی دهد

تنها شدم که مرگ اگر همتی کند

شاید مرا رهائی از این بندگی دهد  
تنها شدم که هیچ نپرسم نشان کس  
تنها شدم که هیچ نگیرم سراغ خویش...  
(دیگر نمانده هیچ)

و در دنیای تنهایی خویش به ، آخرین فریب ، زندگی - شعر -  
دل می بندد ، شعری که اگر دیر باز « شراره آتش بود ، اینک به غیر دود  
سیاهی نیست » و بالاخره :

شعری که لفظ نیست ، هوس نیست ، ناله نیست  
شعری که آشنا ننماید به هیچ گوش  
شعری که بستگی نپذیرد به هیچ نام  
شعری که چون سکوت فرومانده بر لب است

## ترك و گریز

و به این ترتیب دوران شکفتگی تازه ای در شعرش رخ می نماید.  
باید گفت که سالهائی که با چنان فریبی طی شد سالهای شکوفائی  
برای شعر او نبود ، تأثیر پذیریهائی که گهگاه در این دوره در اشعارش  
سایه می زند او را از ابداع باز داشته بود . اگر آن تلاش چنان  
عاقبتی نداشت ناچار شعر امروز قربانی و قربانیهای بزرگی داده  
بود . حیف بود . قطعات « در هر چه هست و نیست » و « طغیان » از لحاظ  
فرم و نحوه بیان نمونه های برجسته این تأثیر پذیری است . نوع  
اشعاری مثل « در هر چه هست و نیست » فرم معمولی و تکراری آن روزها

بود ولقمه سریع الهضم و راحت بود که برای اندیشه راحت آن زمان و آدمهایش که به سوئی مجهول تاخت داشتند عزیز و گوارا و مناسب بود، چرا که قبلاً «الوار» هم در همه چیز آزادی را به همین شکل دیده بود. بی شک محصول اندیشه شاعر در این دوره خیالی بیشتر از پانزده قطعه شعری باید باشد که برای چاپ در مجموعه «چشمها و دستها» انتخاب شده است و در آن صورت حتماً نمونه‌های دیگری از این قبیل در دست بود که خود شاعر با همین توجه از انتخاب آنها چشم پوشیده است.

به هر حال بدنبال این گریز شعرش مصالح تازه دیگری را به خدمت می‌گیرد. به سوی فرم‌می‌گراید. «ناشناس» و «دودر» اولین مخلوقهای این گرایش است. زمان شعر دیگری می‌طلبد و مردم نوع دیگری حرف می‌زنند، سکوت است و خاموشی و انتظار. شعرا و بار دیگر سرچشمه‌های جوشان درون را باز می‌یابد و سیراب می‌شود. نفرت و بیزاری و انکار سراسر وجود او را گرفته است. اما این بار تنها نیست: اندوه رفته، نفرین و ناسزا، و درد و شکوه‌ای که در اوست حکایت همه دل‌هائی است که عمری با دل او طپیده‌اند. دنبال مسکن می‌گردند. نسلی که بدین گونه شکست خورده بود از هر آنچه به خاطرش آستین بالا زده بود چشم می‌پوشد و خویش را به دست فراموشیها، بی‌خیالیها و بیعاریها می‌سپارد. از هر آن چیزی که برایش خوب و انسانی و گرامی بود بیزاری می‌گیرد و به جای آن هر آنچه

پاید، باطل و ممنوع است عزیز و گرامی می شود: نادرپور در این  
زمان شعر بی خیالی، دلمردگی، و ترك و تسلیم چنین نسلی را  
می سازد:

دیگر در انتظار که باشم؟  
زیرا مرا هوای کسی نیست.  
روزی گرم هزار هوس بود  
امروز دیگرم هوسی نیست  
.....

ای مرگ، ای سپیده دم دور  
بر این شب سیاه، فرو تاب  
تنها در انتظار تو هستم  
بشتاب، ای نیامده، بشتاب

از همه می گریزد، و با همه بیگانه است، خود را «میهمان  
ناشناس» این جهان می داند، جهانی که دیگر «نه آن زعفرانی فروغ  
غروب»ش برای او جاذبه دارد و نه «العلگون پرتو صبحگاه»ش.  
غم ناشناخته ماندن، غم بیگانگی او را به شکوه می آورد که:

حدیثم را کسی نشنید، نشنید  
درونم را کسی شناخت، شناخت  
بر این چنگی که نام زندگی داشت  
سرودم را کسی نتواخت، نتواخت  
(قطعه بیگانه)

ویا در جای دیگر:

در من سرودگمشده‌ای بود  
کان را کسی نخواند و نپرداخت  
هرگز مرا چنانکه منستم  
يك آفریده زین همه شناخت

(سفر کرده)

ویا:

ای همه مردم! مرا چنانکه منستم  
باز ببینید و بازهم شناسید

(برده)

شاعر که بدینسان خود را تنها و غریب یافته است چاره در  
گریز می‌بیند، به هر دریچه‌ای که به‌سویش باز و گشاید روی می‌کند،  
صلاح از کف می‌دهد، به شبها و محتوی آن دل می‌بندد تا رگ  
بیداری در خود نبیند، ننگ را می‌ستاید تا غم نام را نخورد و بدین  
گونه در جستجوی لحظه‌های بی‌غمی و نسیان، اولین گامها را در  
شاهراهی که خود «فساد»ش خوانده است برمی‌دارد. «نامه»ای که  
شاعر به مادرش می‌نویسد اشاره‌ای به شبگردیها و بی‌صلاحیها و  
بی‌بندوباریهای این دوران است. خود را «امید از کف رفته‌ای»  
می‌داند که دیگر علاج‌پذیر نیست و به مادرش هشدار می‌دهد که:



هرگز مرا چنانکه خودستی گمان مدار  
هرگز فریب چهره آرام من مخور...  
آن به که دل نبندی از این بس به کار من

\*\*\*

هرشب که در بروی من آهسته واکنی  
در چشم خوابناک تو خوانم ملامت  
کوئی به من که باز چه دیر آمدی، چه دیر  
بس کن خدای را که تبه شد سلامت

(نامه)

و در قِصْعَه «گریز» هوس پرواز و سفر و سرگشتگی های شبانه  
و پناهی را که در سیاهی شبها، یافته است باز گو می کند و حتی  
می خواهد از تنها چیزی که بدان دل بسته بود علاقه برگیرد و خود  
را آزاد کند:

خواهم که از تو هم بگریزم  
ای شعر، ای امید دل آزار!

اما شعر دنیای دیگری برایش ساخته است، شعر، خود  
دروازه های گریز را به رویش باز کرده است، خود گریز گاهی است  
که شاعر از ستوه تحمل دیگران به سوی آن رو می آورد، اگر از  
آن نیز روی بگرداند به کجا بگریزد؟ از گریز گاه خود گریخته است،  
چرا که شعر دیگر «طاسم سیاهی» شده است که سرنوشت او را به

«رشته جادوئی» اش بسته است، طلسمی که پای او را در دام خود گرفته و با او زیسته و همه جا چون سایه با او بوده است - ناچار اندیشه وداع با شعر را رها می کند:

دیگر تو آن طلسم نئی - سایه منی  
آخر چگونه سایه خود را رها کنم!

(طلسم)

و سرانجام هم می بینیم که چون «بر ستون بسته ای» برجای می ماند که با «فریاد خود، زنجیر خود را» می بافتد - تقدیر او چنین بوده است که در زنجیرهای طلائی شعر اسیر شود و این تقدیر را از روز ازل در دست داشته است. لذا این اسارت برای او مطبوع و خوشایند می شود:

مگر شعر زنجیر فریاد من شد  
که خوش بر ستون بست فریاد خویشم

فریاد او «طنین وحشی» هزار سؤال است که «تشنج هذیان ها» یش در تیرگی شب دوانیده است. فریاد او سرشار از چراهائی است که همیشه بی جواب مانده اند:

چرا ز کوزه ماه امشب  
نمی برون نتر اویدست؟  
چرا نگاه خدا دیگر  
در این خرابه نکا ویدست؟

ستارگان طلائی چشم  
چرا به باد فنا رفتند؟  
پرندگان طلایی بال  
چرا به کام بلا رفتند؟  
چرا به خاک نریزد نرم  
غبار سربی بارانی؟  
چرا ز خواب نخیزد باز  
زمین به نعره طوفانی؟

و بدینسان چون پرنده‌ای بی‌آشیان در جستجوی بهاری تازه  
هر زمان بر شاخساری می‌نشیند و لحظه‌ها را با یأس و حرمان،  
عقده و هوس، گاهی در آرزوی مرگ می‌سپارد و بر ساحل مصفا  
و آرام آن نگاهش را تا اعماق درویش می‌فرستد و خویش را با  
برداشت خویش تسکین می‌دهد:

بوته خشکیده‌ام ز بوسه خورشید  
غنچه مرگم که عطر زندگیم نیست...

### عشق، کفر، شهوت

و زمانی بر شاخساران تر دیگری می‌نشیند که دیری گهواره  
خواب‌آور و تسلی‌بار اوست: عشق چهره پر شکوهش را نشان  
می‌دهد، بهاران فریبنده‌ای جلو چشم او عریان می‌شوند، نفسی تازه  
می‌کشد، حدیث مهر و عاطفه آغاز می‌شود، اینجا دنیای دیدار و

بدرود، قهر و آشتی، هجران و حسد، وصل و ماجر است، در این  
دنیا زندگی او جذبه‌ای تازه می‌گیرد، نعمت بزرگ زندگی را  
می‌چشد و شادی در او می‌شکند. گره‌های روحی کم‌کم باز می‌شوند،  
بغض و رنجی که از گذشته‌اش داشت در پیچ و خم دالانهای تیره  
درون ناپدید می‌شود، سوداهای سیاه پایان می‌گیرد، مهربانی  
می‌بیند، نوازش می‌یابد، فریادهای خشونت‌آمیز و ضجه‌های شوم  
شکست و سرخوردگی چندی می‌گریزند و به جای آن لطف و آراهش  
و الفت در او پا می‌نهند و با امیدش آشتی می‌دهند:

ای آشنای من!

برخیز و با بهار سفر کرده بازگرد  
تا پرکنیم جام تهی از شراب را  
وز خوشه‌های روشن انگورهای سبز  
در خم بیفشریم می آفتاب را  
برخیز و با بهار سفر کرده بازگرد  
تا چون شکوفه‌های پرافشان سیب‌ها  
گلبرگ لب به بوسه خورشید واکنیم  
و آنکه چو باد صبح،  
در عطر پونه‌های بهاری شناکنیم

. . . . .

(از قلعه آشتی)

از فراق و بی وفایی می سراید. از خاطرات عاشقانه، شبهای بارانی و مهتابی. از خنده‌ها و نگاه‌ها و طپش‌ها می سراید. از تازگی حرف می زند. «دیداره»، «چشم بخت»، «گریخته»، «باران»، «گل شب» و «بی جواب» را می سازد و در این جاذبه تا آنجا کشانده می شود که ناگهان دست عشق او را تکان می دهد و یکشب چون خورشید، درون لانه تاریک او طلوع می کند، چشم می گشاید. در قلب او که «همیشه زمستان بود» شعله‌ای دیگر در می گیرد، چیزهایی در او عوض می شوند و اثرات روحی‌ای که از ناکامیهای رفته داشت بی‌رنگ می شود:

زان پس شبان تیره بی‌مهتاب

منقار غم به خاک نمالیدم

چون نور آرزو به دلم تابید

در آرزوی صبح، ننالیدم

این دست گرم، دست تو بود ای عشق!

دست تو بود و آتش جاویدت

من مرغ کور جنگل شب بودم

بینا شدم به سرمه خورشیدت!

(از قطعه: سرمه خورشید)

تا اینجا مردی را دیده‌ایم که چندرگرفتار نوسانات روحی

بوده است. وقتی حادثه‌هایی او را از هم گسیخته‌اند، زمانی



ماجراهایی دیگر به مرمت او پرداخته‌اند، يك زمان شکست و  
 نامرادی. خیر و صواب و طبیعت او را در او متلاشی ساخته است و  
 هنگامی دیگر، جلوه‌های شادی بخش حیات طعم لذات را بدو  
 چشانیده و بدینسان خشونت محرومیت را در پیش چشم او برجسته  
 کرده‌اند، شاعر وقتی به وجود چنین لذاتی آگاه می‌شود از کمبودی  
 که در گذشته و حال دارد به اندیشه فرو می‌رود، بی‌انصافی می‌بیند،  
 بی‌رحمی حس می‌کند، به این همه تناقضی که در او بیدار شده‌اند  
 می‌اندیشید، تردید و وسوسه‌اش جان می‌گیرد. باز برای اینکه  
 انتقام بگیرد، شك می‌کند، اما شك او این بار از شعاع زندگی  
 دور و برش گذشته و متوجه مبناهای دوردست‌تری است. برای يك  
 لحظه به اصالتی که کائنات را در برابر نگاهش افراشته داشته است  
 شك می‌کند. این تزلزل نتیجه عمای و طبیعی هرنوسان است و شاعر  
 که بین قطب‌های گوناگون درنوسان و حرکت بوده است در لحظاتی  
 که به این تزلزل می‌اندیشید و بی‌انصافیها و بی‌عدالتیهای طبیعت و  
 محرومیت‌های خود را به خاطر می‌آورد ایمانش را نسبت به اصل  
 استواری که از دیرباز در او بود از دست می‌دهد و کفر ظاهر  
 می‌شود.

اولین جای پای کفر در قطعه «شعر خدا» پیدا می‌شود، این جا  
 شاعر بانوعی تردید و احتیاط ابایس را در کنار خدا می‌نشاند و خطاب  
 به او (به ابایس) سؤالی مشکوک می‌کند و می‌گذرد:

دانم چه شعرها که تو گفتی و او نگفت  
یا از تو بیش گفت و نهان کرد نام را  
اما اگر خدا و ترا پیش هم نهند.  
آیا تو خود کدام پسندی کدام را؟

ولسی هرچه زمان می گذرد اندیشه کفر در او بیشتر قوت  
می گیرد، دو سال بعد در قطعه «انتقام» ابلیس را به آسمان و به  
«حرمسرای خداوندی» می برد و در این جا بی محابا خدا را بنده  
ابلیس می بیند:

دست خدا به خرمن موی فرشته ایست  
چشمش چو آتشی که درافتد به خرمنی  
ابلیس پیر خنده کنان نعره می زند  
کای آفریدگار تو هم بنده منی  
و یا به گونه ای که نخست سروده شده بود:  
ابلیس پیر، خنده کنان نعره می زند  
کای مست بی خبر، تو خدا نیستی، برو!

و سرانجام در جریان یکسال و نیم بعد، بی آنکه نقشی از  
اعتقاد در شعرش بیابیم به «گوماتای آسمان» برمی خوریم، اینجا  
او را در شدت افکار عصیان‌اش می بینیم که با جرأت، تهور و  
اطمینان حرف می زند، و مخاطب او بردیای دروغینی است که  
«کشنده پنهانی خدا» است و به جای او بر تخت خداوندی نشسته است

و اینک بندگان همه او را خدا می‌پندارند غافل از اینکه خدای  
خوبشان دیرست کشته شده است:

هشدار! ای کسی که جز ابلیس نیستی!

- خلق خدا هنوز نداند که کیستی -

هرچند تکیه بر سر جای خدا زدی

در گوش خلق بانگ خوش آشنا زدی

يك شب ز تخت عرش فرو می‌کشم ترا

ابلیس، ای کشنده پنهانی خدا...!

با این همه، به گمان من، نادرپور ملحد نیست. توضیحی که  
در ابتدای این قسمت داده شد به خاطر رسیدن به چنین نتیجه‌ای بود.  
او با اندیشه خدا بزرگ شده و پرورش یافته است، تربیت دارد،  
فضای خانوادگی او رگ و ریشه او را با باور و ایمان پیوند  
و در چشمه زلال اعتقاد شستشو داده است. فرهنگ او، فرهنگی  
مسلمان است، به این ترتیب خدا در درون او و ایدئال اوست.  
ابلیس هم در درون اوست. اما ایدئال او نیست. ولذا عجیب نمی-  
نماید اگر می‌بینم که باز با خلوص و گرمی دست «نیایش» به سوی  
خدا باند می‌کند و شباهنگام مناجات می‌خواند:

ای آفریدگار!

دیگر به سرد مهری خاکسترم مبین

امشب صفای آبم و گرمای آتشم...  
امشب به پارسائی خود دل نهاده‌ام  
ای آفتاب و سوسه، در من غروب کن!  
آن رودخانه‌ام که تهی مانده‌ام ز آب  
آه، ای شب بزرگ، تو در من رسوب کن  
زین پیش اگر به کفر گشودم زبان خویش  
زین پس بر آن سرم که بشویم لب از گناه  
ای آفریدگار!

در چاه شب به سوی تو امید بسته‌ام  
تا بشنوی صدای مرا از درون چاه!

نام خدا «برنگین دل» او نقش بسته است و زین پس عزیزترین  
پاره وجودش - شعرش - را چون پیشکشی سخت بی بها قربانی او  
می‌کند.

در میان همه نوسانات روحی‌ای که شاعر داشته است، افق  
دیگری است که جاده رنگین و پر جلالی را پیش پای او گشاده است،  
راهی است که از خواهش‌های نفسانی و جسمی او آغاز می‌شود و  
باز به جسم او پایان می‌گیرد. او برای پیمودن این جاده رنگین  
سرازیر نمی‌شناسد. وقتی او را به دنبال التذاذ و تنعم و طعم خوشیها  
و نعم حیات می‌بینم، موجودی است که با تمام وجودش در جسمش  
سقوط کرده است. و در این هنگام با آنچه در دورو بر او می‌گذرد

صمیمی و یکی است، اینجا دنیای شهوت است. این جا، برخلاف آنچه عشق ارمغانش کرده بود، دنیای خواهش و آغوش، عطش و شتاب، و خشم و التهاب است. حساسیت او درچنین دنیائی به اوج شدت خود می‌رسد.

«لحافی نرم از ابریشم چین  
دو دست لخت از بازو به بالا،  
دو پای لخت از زانو به پائین،»

«بزمی» است که او را «بی‌تاب» می‌کند، به آتش می‌کشد و دیوانه می‌سازد و به این جهت لحظات لذت و همخوابگی و شهوت با دقیق‌ترین صحنه پردازیها و توصیف‌های شاعرانه بیان شده‌اند:

گاهگاه انگشت خشك شاخه‌ها  
رشته‌ای می‌کند از زلفان او  
گاه، برگ تشنه‌ای لاله زنان  
چنگ می‌انداخت در دامن او

خون من جستن‌گزان در زیر پوست  
شعله می‌زد در تن تب‌دار من  
هر تپش چون ضربه سنگین پتک  
پخش می‌شد در تن بیمار من

و بیانهای دیگری از این قبیل که حکایت حالات تب و تاب است:



در پس پیراهن از شور هوس

نیش می‌زد غنچه پستان او

مار بازویش چو بر دوشم خزید

رعشه‌ای بیدار شد در پشت من

لب‌گشود از هم چو گلهای انار

برق زد دندان مرمر فام او

سینه او جفت شد بر سینه‌ام

پر شد آغوش من از اندام او

لذت آتش ریخت در رگهای ما

تا بدنهامان به هم نزدیک شد

نبضهامان کوفت از دیوانگی

پیش چشم ما جهان تاریک شد

(قطعه عطش)

اینگونه بیان، نتیجه اثر و اعتبار لحظاتی است که تمام او را در بر گرفته‌اند، لحظاتی که سرسبزند، بایر نیستند، یعنی در او حال برمی‌انگیزند و به آن جایش می‌برند که در يك آن مجموعه جهات و جوانب هستی‌اش را (جسمانی، روحانی، شهوانی و عقلانی) يك جا در تسلط خویش می‌گیرد یا به عبارت دیگر، همکاری و هم‌آهنگی‌ای که وجود جسمی و فیزیکی او با فعالیت‌های فکری‌اش دارد به اینکار صورتی طبیعی و بی‌تصنع داده است. این برای آنست

که به خویشتنش تقلب نمی ورزد. آنچه ادراك او از او خواسته است  
اینست که نسبت به خودش صادق باشد، و او از ادراكش اطاعت  
می کند و از التهاب خود بیدریغ حرف می زند:

او ز شوق بوسه ام دیوانه بود  
من ز داغ بوسه اش میسوختم  
مخمل سبز چمن را چنگ چنگ  
می دریدم یا بهم میدوختم.  
می گزیدم با دو دندان گونه اش  
گونه اش طعمی گس و نمناك داشت  
چون تمشك نیم رس لب های او  
مزه خورشید و بوی خاك داشت  
(خون آفتاب)

شکوه شهوت در قطعه «لذت» اوج گرفته است. محیط شعر  
بدان گونه شکل یافته است که لذت دلخواه مان را به ما می دهد،  
گوئی خواننده بیشتر از شاعر ارضا شده است. همانطور که در دایره  
این گونه زندگیها هیچ چیز برای او ممنوع و پرهیز پذیر نیست،  
بیان احوال آن نیز کمتر احتیاط و مراعات پذیرفته است و لذا، بیان  
حالتی که پس از پایان يك التهاب دست میدهد بدین گونه بی پروا  
بروز میکند:

ناگهان صدای طبل سیندهای ما بریده شد،

ومن از نیروئی خالی شدم  
گویی ستاره‌ای در چاه افتاد  
و صدای افتادنش از دور به گوش آمد  
گویی سنگی در آب فرو رفت  
و قطره‌ای چند به هوا پاشید  
شعله‌های آتش در پشت من فروکش کرد  
ومن به چشم اونگریستم...

بهر حال کینیت گذران حالاتی این چنین، او را از عروج  
طاب مرگ و نیستی بهوس هستی و حیات میکشاند، «طرح»، «سفره»،  
«کوچه میعاد» و... میسازد، این دسته از اشعار نادر پور پیش از آنکه  
شعر بستر و آغوش باشد، به عقیده من حدیث نفس یا یک دوره روانشناسی  
جنسی است. در چنین وضعیتی، ادراک تازه‌ای از جهان بی کرانه مییابد  
و به تازگیهای بسیار آن پی میبرد، میخواهد همه چیز این جهان را  
بشناسد؛ عمل کند و کهنه کند، بهر روزنه‌ی سرمیکشد، تماشا می‌کند  
می‌آزماید و در این جستجو سرنوشت دیگری می‌طلبد.

### جهان تازه و تقدیر تازه

سرانجام تقدیر تازه‌اش او را صدا می‌زند. این صدای آشنا  
را زمانی پیش هم بابهم شنیده بود: می‌خواست «نیمه شب گهواره  
جنبان» و «لای لای گوی بالین» کودک خویش باشد، محبتی دیگر  
می‌خواست، نیاز بنوازش کردن داشت و به مهری از نوع دیگر

احتیاج داشت تا بتواند «خون جوانش» را در سرانگشتانش به جوش آورد، حس میکرد که باید برای کسی مهربانی کند، دنبال این کس میگشت، باید محیط گرم و روشنی برای خود میساخت تا بتواند سیاهی گذشته‌هایش را در آن فراموش کند. و چنین هم شد: ازدواج دروازه طلائئ سرنوشت تازه‌اش را در فرار ادش میگشاید و او وارد بوستانی میشود که رنگها و طعم‌هایش انس دیگری دارند. اینجا است که حس میکند دل او از ازل با «تیغی دوسر» به دلی دیگر دوخته شده است و هیچک از این دو را از هم رهایی نیست:

ترا از جهانی دگر می‌شناسم  
 ترا شیر داد از ازل دایه من  
 در این تیره شبها که فردا ندارد  
 تو فانوسی و عشق تو، سایه من  
 ( از تیغ دوسر )

از این پس دیگر درست و تنهائی ناله‌های شکوه بار سر نمیدهد، سرنوشت دیگران و عبث کارینه‌های دیروزش اندیشه‌اش را بگرداب‌های تعمق، عقده، نفرین و لعنت نمیکشاند. در باغی که عطر و وزش‌هایش طراوت و مستی میدهند به گل گشت میپردازد. واقعیت زندگانی را لمس میکند. دوسه‌های تازه‌ای در او پا میگذارند و آرزوهای دیگری سرباز میکنند.

کاشکی من نیز طفلی داشتم . . .

در کنارش تا سحر بیدار می‌ماندم . . .  
 بوسه‌ها از گونه‌هایش می‌ربودم من  
 زیر لب گریان و خندان می‌سرودم من :  
 - «چون هوا را بازی دست تو بشکافد  
 خیره در رگهای آبی رنگ بازوی تو می‌گردم»  
 ناگهان در چون دهانی گرم و میشد  
 مادرش از دور با من همصدا میشد:  
 - « از تنت چون بوی شیر تازه برخیزد،  
 مست از بوی تو می‌گردم.»

او که ابنسان از دیار سنگلاخی و متروک و لم بزراع تنهائی‌ها،  
 آنجا که برای خویش آزادی گسیخته و بی‌بند و باری را تدارك دیده  
 و شادی مهجور و بی‌بنیادی را آرزو کرده بود - پاکشیده است.  
 عاقبت به آن «طاسم جاودان کبریائی» که دلباخته‌اش بود میرسد.  
 شیرین‌ترین وصال زندگی را می‌چشد، هیجان تولد «چون زنبقی»  
 در او میشکفت، «مستی افیون» برای او بوی تن کودکی شد «کز بوی  
 ماهی خام‌تر بود» احساس پدر بودن او را با گذشته و افق‌های رنگ  
 باخته آن بیگانه کرد. گوئی از رکود و خمودی ای که در مرداب ساکن  
 روزهای گذرانش داشت بیرون آمده و در آب‌های روان هستی  
 به شنا پرداخته است :

پیش از تو بس اندیشه در سر پروراندم



از آن میان اندیشه آزاد بودن  
 اندیشه بی جفت و بی پیوند ماندن  
 در گوشه تنهایی خود شاد بودن  
 اما تو همچون زنبقی در من شکفتی  
 از عطر شیرینت مرا سرشار کردی  
 اندیشه‌های تیره را از من گرفتی  
 در من امیدخفته را بیدار کردی

زندگی تازه نادرپور شعر او را به فضای تازه‌ای کشاند سرمه  
 خورشید محصول چنین دورانی است، جهان تازه‌اوست. اولین قطعه  
 آن پایان يك گذشته و شروع این فضای تازه را نشان می‌دهد. در  
 اینجا او و اندیشه‌های او را معقول‌تر و باوقارتر و بارورتر می-  
 بینیم. مردی که به نیمه راه عمر رسیده، پشت سربهارها و تابستانها  
 و درپیش روپائیزها و زمستان‌ها را دارد، باچشم دیگری به روزگار  
 و فصل‌ها و دیارها مینگرد. به پیری زودرس میانداشد و هراس آن  
 در دل او بیدار میشود. گاهی سیمای خود را چون «سیمای آن  
 شمع غریب» می‌بیند که «کوله باراشکهای مرده خویش» را بردوش  
 میکشد:

من نیز چون او در سراشیب زوالم

و اگر در «جنگ با شب» خود را میسوزاند و شعله‌ور میسازد، اما  
 هنگامی به صبح دلخواهش میرسد که صبح او «از مرگ بسا او

دورتر نیست».

اما در این غم نیز میسوزد که افسوس  
ز آن آتش دیرین که در او شعله میزد  
دیگر خبر نیست  
دیگر اثر نیست.

و گاهی چون سیمرغی که بر آینه‌های کبود، پرواز دارد، «بیم  
خفته» ای را در سینه خود احساس میکند که او را از اوج غرور به  
زیر میکشاند. زیرا سرانجام:

يك روز روح كوه كه دلبسته من است  
فریاد میزند كه: مرو تیر، تیر، تیر!

چنین اندیشه‌هایی در سنینی که از سی سالگی آغاز میگردد  
طبیعی است. و نادرپور که شعر طبیعت خودش را میسراید خود را  
چون «مسافرای می‌بیند که از سرزمین گمشده خویش» (عدم) با  
کوله باری از شوق باین دنیا پا نهاده است. اما صدائی، دستی و  
نگاهی از او استقبالی نکرد. دری برایش باز نشد.

نوری از آن سوی شیشه‌ها نتراوید،  
پنجره‌ها کورتر ز شب پره‌ها بود.

و ناچار با کوله باری از درد دوباره بسوی «سرزمین گمشده  
خویش» باز میگردد:

پیر شدی ناگه از شگفتی این درد

خرد شدی ناگه از گرانی این بار  
موی تو دريك نفس چو برف فرو ریخت  
تکیه زدی از هراس خویش بدیوار

. . . . .

بینمت‌ای سالخورده مرد مسافر  
میروی و کوله بار درد تو بردوش  
(مسافر)

و بدین گونه به گذارتند عمر فکر میکند، از پیری و پایان آن  
بیم دارد، دیگر با اشتیاق و شور از مرگ گددم نمیزند، بلکه اگر صحبتی  
از آن بمیان می‌آید باز بخاطر هراس از پیری است. به سرانجام  
مسافران دیگری که چون او باین دیار آمده و باز گشته‌اند اندیشه  
میکند که :

دنیای تب آلوده کویری است که دراو  
هر گام که بیراهه نهی دام هلاك است  
هر خار که می‌روید از این کهنه نمکزار  
گیسوی سواران فرورفته به خاك است.

معذالك او همیشه در جستجوی «پیوند»ی با گذشته‌اش است،  
وقتی روزهای رفته‌اش را ورق می‌زند باز خود را همان مسافری  
می‌بیند که سرزده وارد این کویر شده است و برای ریگهای تشنه،  
مرغابی‌ان و حشی و دیوارهای هراسناك این سرزمین موقاتی جز شرم،

نگاه و سکوت نداشت:

من بی خبر به راه سفر پا گذاشتم

آگاهی از نیاز عزیزان نداشتم

(بیوند)

اما گوئی میداند که عابران پس از او بابختی سازگار روانه  
خواهند شد. با حسرت و امید خود را تسکین میدهد که اگر بار دیگر  
مسافر این دیار شود از «چشمه‌های آب روان» و ستارگان صبح و  
روزگار امن و امان برایشان مرده می‌آورد. لکن هر بار که گریزی  
به گذشته‌هایش میزنند در باز گشت بار دیگر پیری است که در او  
احساسی تلخ بر میانگیزد و در آن لحظه خود را چون ابری می‌بیند  
که بر فراز آسمان پائیز ایستاده و بر تابستان و بر بهار مرده خود  
گریه میکند» و با سوگواری ناله بر می‌آورد که:

پیری فرار رسیده است و درختان خمیده‌اند

(قطعه ابر)

و با حقیقتی تلخ‌تر و درد انگیزتر را بیان می‌دارد. گوئی بیانیۀ  
نسل خود را صادر می‌کند.

ما مرده‌ایم، مرده در خون تپیده‌ایم

ما کودکان زود به پیری رسیده‌ایم

ما سایه‌های کهنه و پوسیده شبیم

ناپختگان کوره آشوب و آتشیم

## قربانیان حادثه‌های ندیده‌ایم

وبدین منوال گاهی از «چین‌پیری» واز «شاخه خزان دیده»  
پیکرش حرف میزند و لحظه‌ها را با رؤیادها و خیالهای ایامی که  
می‌گذرند، میگذارند و میسرایند:

عقاب پیر نگون بخت آفتابم من  
که شعله‌های شفق سوخت شاه‌بالم را  
در این کویر بلا کیست کو تواند راند  
زگرد لاشه من کرکس خیالم را؟  
(تب و عتاش)

نادرپور در این دوره از زندگی در پله‌های شهرت گام  
برداشت، شعرش افقهای دیگری را جست و او را به افقهای دیگری  
کشاند. اما او باز در جستجوی تقدیر تازه‌ایست، در تلاش گشودن  
«دری هست که هرگز به هیچ کلیدی گشوده نخواهد شد» و او در  
دیگری را نمی‌شناسد تا بگوید و «هنوز در پشت آن در بسته  
ایستاده» است تا کدام‌روز گشوده شود؟



## تکوین شعر

برای اینکه در باره طبیعت شعر نادرپور و شیوه آفرینش و بیان شاعرانه او دقیق و مشروح سخن گوئیم، ابتدا آنچه را که مربوط به طبیعت شعر است بررسی می‌کنیم و سپس آنچه را که مربوط به خلق شاعرانه است. یعنی آنچه که در تهیه و تدارك يك قطعه شعر نقش اساسی را در برابر چشمهای شاعر بازی می‌کند. ادراك، احساس، ذهن، تأثر، هیجان و تکان و اینکه لذت شاعر در موقع این ساختمان تدریجی شعر در چیست، در کدام يك از اینهاست و در نبودن چه چیزهای دیگر است.

براین مبنا دو کار اساسی برای شاعر تشخیص می‌دهیم: در وهله اول احساس شاعرانه و در مرتبه دوم هنر شاعری؛ که هنر شاعری بازی یا فن ماهرانه‌ای است که برای زندگی دادن به همان احساس شاعرانه صورت می‌گیرد.

من می‌خواهم «احساس شاعرانه» را که در اینجا بکار رفته است تعریف کنم. چون فکر می‌کنم این عنوان از فرط استعمال، شدت معنی خود را از دست داده است و این دو کلمه ناچار گهگاه در لباس مادیشان درست گویا نمی‌شوند.

همة ما در بعضی لحظات و مواقع، يك حال تكان دهنده، هیجانی و گذرائی بر اثر دیدن یا تصور ذهنی چیزی احساس می‌کنیم. معمولاً و بطور عادی علت‌های گوناگونی وجود دارند که این حالت را در ما برمی‌انگیزانند: يك حادثه غریب یا يك جنگل. يك شور عاشقانه یا يك غروب آفتاب. يك گوشه از زندگی یا يك دریا، اندیشه مرگ یا يك شب مهتابی و...

اما حالت‌های تكان دهنده‌ای از این قبیل را می‌توانیم با خواندن یا ساختن يك شعر در زمینه‌های دیگری نیز برای خود بوجود آوریم. بنابراین در شعر علت‌ها و انگیزه‌هایی نهفته است که با كمك هنر شاعری به نحو دلبذیری عرضه میشوند و ما را هیجان می‌بخشند و از آن بنام «احساس شاعرانه» در اینجا سخن گفتیم. حال هر چه این احساس شاعرانه اصیل‌تر باشد و هنر شاعری‌پی که آنرا جلوه می‌دهد هر چه زبر دستانه‌تر باشد تكانی که در ما شروع می‌شود شور انگیزتر خواهد بود و این راز را باید در «حساسیت» شاعر، خواننده و بیننده جستجو کرد. در قلمرو این حساسیت و تأثیرپذیری نه تنها احساس شاعرانه بلکه تمام مظاهر تأثیر بخش زندگی نفوذ دارند، لذت، درد، غم، شادی و...

شاعر اینجا طرز، مخصوصی از این حساسیت همگانی را دارا است که خصوصیت خود او را دارد و پایه هیجانات شاعرانه را بر روی آن بنا نهاده است و معمولاً به صراحت قابل تعریف نیست. نادرپور از این مطلب بعنوان «دید تازه» حرف زده است:

«اگر شاعر امروز احساس و ادراك خاص داشته باشد و همه چیز را با عينك سنتها و قراردادهای ادبی نبیند، ماه رانه آنگونه می نگردد که شاعر قدیم نگریسته است. ماه در سخن شاعر قدیم به چهره معشوق تشبیه شده و حال آنکه در شعر شاعر امروز ممکن است به سکه نقره یا جزیره ای در میان آب مانند گردد. یا مثلاً گیسوی معشوق که در شعر شاعر کهن به سلسله و بند و کمند تشبیه شده، امروز به دودی لطیف یا بخاری زرافشان شباهت یابد.»<sup>۱</sup>

شاعر جور دیگری به این دنیا می نگرد و حساسیتش با شیوه و طریقه دیگری از دنیا برداشت می کند. تصور کنیم که در لحظات رؤیا و الهام، او سرشار از تصویر پردازیها، تأثرها، برداشتها و مجموعه جهان تازه ایست که در وجدان نیمه آگاه او در آن لحظه جان گرفته اند. این همان احساس شاعرانه است که در او راه می یابد، دامنه می گیرد و سرانجام متلاشی می شود. این حالت فوق العاده، گریزا و بی دوام در چنان لحظات نا پایداری همواره آنچنان در اراده او نیست که ضبط و عرضه بشود. بهمین جهت

۱ - از مقاله «شعر نو یا شعر امروز».

است که باید گفت تنها داشتن احساس شاعرانه کسی را شاعر نمیکند، زیرا همه مالک چنین سرمایه‌ای کم و بیش هستند.

«... مایه شعر - یعنی آنچه که می‌تواند شعر باشد - در عمق ضمیر مردم نهفته است و موج می‌زند و شاعر این مایه را کشف می‌کند و در قالت بیان می‌ریزد. در واقع شاعر آفریننده شعر نیست بلکه کاشف آنست.»<sup>۱</sup>

حتی کاشف آنهم نیست. چون این مایه‌های شعری پیوسته خودشان را بروز میدهند و نمودار می‌کنند، ولی چون ماهی لغزنده‌ای از شست می‌گریزند. کار شاعر توقیف اینها است، به دام گرفتشان است.

بنابر این آنچه که در ما ایجاد میشود با آنچه که باید در دیگران ایجاد کنیم دو کار متفاوت است یعنی برای يك حالت رؤیائی و الهام غریب و تازه‌ای که در ماست باید وسائلی جست تا همان حالت در دیگران تحريك شود.

«شعری که در اعماق ضمیر مردم وجود دارد به مثابه نفتی است که در ژرفنای زمین موجود است و شاعر همانند کسی است که چاهی عمیق می‌زند و به رگه‌های نفت می‌رسد...»<sup>۲</sup>

ازینرو «احساس شاعرانه» داشتن بیا «هنر شاعری» دو امر کاملاً جداست. همچنانکه کار مهندس ماشین با کار خود ماشین

بی نهایت جدا و متفاوت است. شاعر باید خواننده را به ملهم بدل کند. «والری» هنر شاعری را عبارت می داند از: «بیرون دادن ارادی تأثرها و احساسهای شاعرانه به کمک صنایع بیانی و بازی با زبان، خارج از شرایط طبیعی نمود و بروز آنها، اینکار بوسائل دیگری غیر از زبان نیز امکان پذیر است. مثل نقاشی، موسیقی، معماری، باده و غیره... چرا که هنرهای زیبا همه در جستجوی نوعی شعر و حالات شاعرانه هستند. بنابراین شعری بمعنای وسیع کلمه داریه که تمام هنرها مستعد در بر داشتن آن اند و شعری به معنای محدودش که در لباس زبان ابراز میشود، و حرف ما بر سر چنین شعری است.

شاعر بازیگر حساسیت خویش است، با وجود عدم اطمینان و اعتمادی که گاهی به هنر خودش احساس می کند (و يك شاعر خوب همیشه چنین است)، معذالك اگر بهتر بگوئیم این خود حساسیت است که در او شاعری می کند و لاجرم به این نتیجه می رسیم که سلسله اعصاب و حالت روحی بی که در هنرمند است بزرگترین و بهترین شاعر است، چون داعی همه چیز این جهان است و خود شاعر هم یکی از آنهاست که این دعوت را اجابت می کند.

نادر پور حساسیتش را بر مبنای تماشا و سایر اعمال فیزیکی



بیشتر بنا نهاده است تا بر روی فعالیت‌های ذهنی و روحی. بدین معنی که شاعر اشیاء و طبیعت را تا بطون احساسش می‌برد و شستشو می‌دهد و آنگاه با شکل دلخواهش عرضه می‌دارد. از اینرو تمام آنچه که دیده و شنیده و دریافت کرده است، به هر حال جلائی از ذهن و اندیشه او می‌یابند:

«شعر من به مثابه آینه‌ای زلال است که در برابر هر چه قرار گیرد، از او پر است و چون از مقابل آن چیز برگیرندش، یکسره خالی است. تصویرها از درختان و آدمیان و آبها در این آینه، به همان روشنی است که نقوش درونی حالات و عواطف و اندیشه‌ها.»<sup>۱</sup>

پس يك ارتباط پنهانی و مأنوس بین تصویرهای دنیای خارج و ضمیر شاعر همیشه موجود هست و شاعر تلاش می‌کند که حیات نامرئی اشیاء را دریابد و اشارات مرموز آنها را که در درون خاموششان سکون گرفته‌اند بر چرخ گردان هنرش به جنبش درآورد تا برای همیشه جلاوی چشم‌های خواننده عربان شوند و زندگی جاوید گیرند و نتیجتاً آن معماهای ناگشوده‌ای که در برابر حیرت زدگان حیات، در بطن نقشها و تصویرها نهفته مانده‌اند زبان دار شوند. منظورم اینست که قلمرو حساسیت نادرپور تمام دنیای خارج

---

۱ - از: «نشانی و کلید».

از خود اوست و آنچه که کمتر در این قلمرو پانهاده است هوش و ادراك اوست.

اما بر این مدار، می خواهیم ببینیم این نیازی که شاعر از آن حرف می زند چیست؟ آیا در احساسی که در شاعر بیدار شد بلافاصله نیاز به گفتن شعر را بر می انگیزد؟ - قلک کودکی را در نظر بگیریم که از دهانه آن سکه های معینی با اندازه های مشخص می تواند به درون بیفتد و اگر سکه ای خارج از قطر دهانه قلک باشد، با جبر و فشار به درون راه نمی یابد، اما سکه هایی که به داخل قلک می افتند، در آن می مانند و بیرون نمی آیند مگر با شکستن قلک. همین طور احساسهائی هستند که در قلک ذهن شاعر نمی نشینند، و احساسهائی که چون سکه به درون این قلک راه می یابند و در آنجا همیشه با شاعر می مانند و هر وقت که این قلک به تکان آید آن سکه نیز به صدا می آید.

به عبارت دیگر، تمام آنچه را که شاعر می بیند، و همه حادثه هایی که در او می گذرند مأمور ولادت يك نیاز و يك ضرورت برای او نیستند: یکی عابر بی تفاوت این مسیر است که برای يك لحظه زنده می شود. می گذرد و می میرد و یکی دیگر مولود نوظهور سمجی است که اصرار می ورزد و خود را تحمیل می کند و در چنین آنی است که شاعر پی می برد که نیاز به نمایش دوباره و تکرار آنچه را که دیده است دارد و ناچار به دنبال ارضای

این نیاز به کار می افتد.

هرگز برای اینکه «شعر» گفته باشم، شعر نگفته ام. هر شعر من نیازی است که بر آوردنش را به جان پذیرفته ام و هرگاه نیازی نداشته ام، لب از سخن فرو بسته ام.<sup>۱</sup>

او در این مرحله در مقام ریخته گر یا کوزه گر شیفته ای است که کوزه های تر را بالذت نوازش می دهد. بر سرشان دست می کشد، و سوسه به خرج می دهد، کم و زیادشان می کند و در این کار - هرچقدر هم طولانی و دشوار باشد - خستگی احساس نمی کند. و بدین گونه است که مصرعی کامل و زیبا و خوش به وجود می آید.

... هیچکس نمی داند که چه می کشم تا شعری در خیالم نطفه بندد و چه می کنم تا از خواندنش لبخند رضائی بر چهره دیگران افتد.<sup>۲</sup>

راستی چه می کند؟ در پیشه های تاریک و پرجذبه زبان به راه می افتد، از پیچ و خمهایش راه می سپرد تا به چهارسوی يك معنی برسد. پژواکی تازه، بر خوردی غریب او را به راههای نامکشوف هدایت می کند، آنگاه کوئی دستی مجهول، همه اشیاء، کلمه ها، حرفها و اسمها را فوج به فوج و صف به صف از سرزمین بی نامیها و تاریکیهای گم شاعر با خشم و عصیان و عذاب چون اسیران رها رها شده بیرون می فرستد، شاعر آنها را از جاده ای نهان عبور

---

۲۰۱ - از : «نشانی و کلید».

می دهد تا به قلمرو ضمیر آگاه خود می کشاند. آنجا شاعر فقط این فوجها وصف ها را به میل خود متلاشی می کند، هریک را به سوئی روانه می کند و درجائی مخصوص می نشاند، کارشاعر شناختن آن جاده نهان است. به این ترتیب او بدو راه پیمائی دشواری را در ظلمات آغاز می کند و خطر ها و سنگلاخها و تاول هایش را به جان می پذیرد. تنها شاعر است که شیفته و مسحور چنین ظلمت پیمائی های گمراه کننده است. اوست که سرگشتگی عاشق واری را در جنگلهای ظلمانی زبان به خاطر لذتی که با دیگران بیگانه است، دنبال می کند.

نادرپور در این مقام، خود را چون «باغبان پیر رنجوری» می بیند که خوشه های انگورش را «از اشك چشمان نور بخشیده» و «با خون آن شاداب» شان کرده و از رنجی که برای پروردنشان برده است «پشت را چون چفته های مو دوتا کرده» است:

اگر در دانه های نازك لفظم

و یا در خوشه های روشن شعرم

شراب و شهد می بینید، غیر از اشك و خونم نیست ...

مرا هر لفظ فریادی است کز دل می کشم بیرون ...

(شعر انقور)

## ریخت شعر

شعر محصول ذهن است، و از همان ساخته شده است. شرایط کشف و بروزش مثل برق و باد، تند و بی فاصله و فوری است. به عبارت دیگر می توان گفت که. شعر يك صاعقه اندیشیده شده یا يك اندیشه صاعقه زده است :

به هر حال چون دست اندیشه به نحوی در این کار دخیل است، همیشه يك فضای اخلاقی یا فلسفی آنرا در بر می گیرد، و در این پله، شعر به طور جداگانه يك طریقه فکر کردن و طریقه احساس کردن به ما ارائه می دهد و مهمتر از همه، شیوه دیگری در اختیار ما می گذارد که می توان آنرا جذب رندانه نامید، یعنی رندانه جذب کردن آنچه که در دسترس ما نیست.

چنین شعری وقتی لباس يك فکر می شود. بیانیۀ آشکار و صریح آن فکر نیست و در مقام بیان آن، لانه ای از شك برای خود می سازد و با این وسیله، روزنه ای برای بازگشت به خودش نگاه می دارد، زیرا در اس آن دارد که در کار دفاع از اندیشه یا عقیده ای،



شعر بودنش فراموش بشود.

با این توضیح و از این نقطه نظر، بدو آسه عامل را در شعر می شود کشف کرد که به گننه آن بوسکه، میوه غریزه و حساب و نبوغ و تدوین است:<sup>۱</sup>

۱- تأثیر از زیبایی که نشانه اعتدال و راحتی است و قابل تعریف نیست. یعنی احساسی که خالی از اغراق های متصنع و جنبه های ناهمعدل است، و تکلفی پیش نمی کشد.

۲- آهنگ و وزن که موسیقی سیال هر مصرع است.

۳- لذتی آنی و ناگهانی که از يك ابداع موزون، از سازش خوش آیند دو عامل اول، پیدا شده است و تصویر و تصویری را شکل داده است. یعنی آن رشته کلماتی که در کنار هم با ریختن در یکی از بحور، آهنگین شده اند.

این سه مورد توقعی است که، در قدم اول، از يك شعر خوب داریم، اما بلافاصله در قدم دوم، از يك شاعر خوب - کسی که با این سه عامل در آمیخته است - سه توقع بزرگ می توان داشت:

۱- در بیان عروض تبصری انکارناپذیر داشته باشد، آگاهی علمی به وزن ها، شناخت تنوع بحور و تناسب فضای هر کدام، ممنوع ها و مجاز ها، و دارا بودن بیانی کمال یافته که در آن واژه ها با توجه به میزان عروضی آنها و با رعایت نظام تثبیت شده کلمات

---

۱- سن ژون پرس (شاعران امروز).

به کار روند، که مآلا به خالق آهنگ‌های غیر عروضی و کاربرد آنها و کشف طبیعت ریتم کماک می‌کند.

۲- متفکر باشد، نه اینکه کار فیلسوف یا دانشمند را انجام دهد، بلکه اندیشه‌ای را در شعرش تعقیب کند و در طی آن جوابی مأنوس برای اضطراب‌های همیشگی بشر تهیه کند، جوابی که مشروح و تکنیکی و فنی نیست (چون چنین کاری درخور خبرگان فلسفه و دانش است) و بدینگونه دنیائی مطابق میل شخصی خودش خالق کند و به آن بیندیشد.

۳- برای کار خویش يك قیافه و يك چهره مشخص بسازد. یعنی اینکه شاعر برای خودش يك نمودار و وضع اجتماعی یا غیر اجتماعی و یا حتی ضد اجتماعی را که در نهاد اوست در شعرش حفظ کند، این وضعیت را می‌تواند در داخل اجتماع، خارج از آن یا در مقابل آن اختیار کند و نتیجه اینکه شاعر همواره، در زمینه فکری مشخصی به صورت يك مثال یا يك مظهر، در ذهن‌ها و دهان‌ها جلوه نماید. لذا در محیط شعرش احتیاج به يك قلمرو دست نخورده دارد. حافظ تصویر قرن خود را از میان اضطراب و ناامنی و تباهی دیده است. سعدی با دید دیگری از زندگی، شاعر عشق و وعظ و تجربه و تربیت شده است. بودلر رنج عدم ارضاء واقناع را در آینه‌زمانش دیده، رمبو عصیان آورده است، و بالاخره در قرن بیستم، مایاکوفسکی، والری و نیما هر کدام در مسیر شاعرانه‌ای درباره سرنوشت انسانی و شرایط حیاتی به همین شکل

يك شیوه تفکر و يك وضعیت نمونه‌ای گرفته‌اند.

مفهوم این مصائب این نیست که شعر برای به‌تحقق رسانیدن يك مسئله یا وضعیت اجتماعی به‌کار رود، بلکه وضعیت اجتماعی نباید جدا از شعر باشد و هنر شاعر را معاف بدارد، برای يك شاعر خوب، پیوسته تعادلی طبیعی و غیرارادی بین آنچه که می‌نویسد و آنچه که در خودش هست برقرار می‌شود و همه حروفها در پیش او آنچنان خود به خود جریان پیدا می‌کند که گویی قطعه شعر، شاعر است. و بدین ترتیب رهبر خود يك زورق مست می‌شود و سعدی قلندر و خانه به دوش در اولین بیت قصیده‌اش، حلول می‌کند که:

به هیچ یار مده خاطر و به هیچ دیار

که برو بحر فراخ است و آدمی بسیار

شکل شعر در این پایه به قدری تکامل یافته است که تنها شکل ممکن به نظر می‌رسد. اصالتی غیرقابل تردید و لزومی مطاق دارد، چرا که شعر باید خود را بدان گونه ابراز دارد که گویی به سبب وجود عاملی مطلقاً لازم بوده است که به همان گونه شکل بگیرد.

شعر نادرپور را باید با چنین توقعاتی برداشت کرد. شعر او توقع اول مارا. با گامی که از اینجا برمی‌داریم، سیراب می‌کند. توقع دوم و سوم را در چارچوب تم‌ها و اندیشه‌های مختلفی که ذکر کرده‌ایم، سیراب شده می‌بینیم.

چنین شعری از دو کار پرهیز دارد و یا به بیانی دیگر، از دو چیز خود را دور و حفظ می‌کند:

۱- از تعریف شدن.

۲- از غرق شدن در خود.

نمیخواهد برایش تعریف پیدا شود، چرا که خود تعریف است، بر همه چیز گسترده می شود، به ناشکافته ها دست می برد و در این کار به مرز وحدی قانع نیست، چون باید حرفی مافوق شعر پیدا شود که شعر را در شعاع مغناطیسی خود بگیرد و در آن صورت تعریفی برایش پیدا شود، اما شعر خوب از توقف در چنین مرزی پرهیز می کند و مدعی است که اگر حرفی مافوق او پیدا شود باز خود اوست، لذا اینگونه شعر در کادر يك تعریف نمی گنجد و به همین دلیل شعری نیست که در خودش غرق شود بلکه طمع این را دارد که بر همه چیز دامنه گیرد و پهن شود. و اعجابی می گستراند که خود او همواره ستایشگر آنست. شعر که تحسین کننده اعجاب خویش است ناچار نمی تواند به خاطر شعر بودنش. تنها در مصراعهایش ستموط کند. و از حرف محیط و زمانش غافل باشد. همانطور که نمی توانست در مقام بیان يك فکر، لانه ای از شك برای خود نسازد و روزه ای برای باز گشت به خود فراهم نیاورد چرا که در آن صورت نیز به خاطر بیان يك فکر، شعر بودنش فراموش می شد.

سرمه خورشید تلاش معتدل این حرف است، یعنی اینکه لذت ما را بین دو قطب شکل و محتوی در نوسان نگاه می دارد. خواننده را درست در مرزی می نشاند که در شعاع تأثیر مساوی دو قطب قرار گیرد، اما حد این تساوی در سطحی است که خواننده ای

هم که شیفته فرم است بر این مدار لحظه ای می باید و با لبخند رضائی می گذرد. نادرپور از شکل همان اندازه توقع دارد که از محتوی، این توقع دوگانه اساس و اصالت کار اوست، در عین تفوق شکل در تلاش تفوق معنی است. و باید گفت که آشتی دادن این دو، به طرزی که هر کدام توأم در اوج اعتلا باشند کاری مشکل و گاهی غیرممکن است. زیرا هر يك از این دو عامل برای تفوق خود دیگری را پس می زند و نفی می کند، به همین جهت نتیجه تکیه و اصرار روی یکی از این دو، همیشه قربانی کردن آن دیگری است.

اما نوع دیگری از شکل را می توان مورد گفتگو قرار داد که عبارت از ریخت کلی و ترکیب جمعی يك قطعه است که جنبه ای تشریفاتی دارد و همیشه باعث برجسته کردن محتوی و معتبر ساختن اثر آنست و با كمك تغییر زاویه دید، ایجاد فضاهای مختلف، تعویض اشخاص و نتیجتاً، به وجود آوردن چند تم گوناگون و به هم آمیختن متناسب آنها ایجاد می شود. و بحث آن در حوصله این مقال نیست.

به هر حال شاعر سرمه خورشید، دو قلمرو مساوی که گهگاه اندك نوسانی می گیرند برای شیوه کار و بیان از يك طرف (که خود بهره بردار، مدافع و مالک آنست) و برای محتوی و مقصود (که مردم سهیم و ذینفع اند) از طرف دیگر، در شعرش به وجود آورده است. این بدان جهت است که شاعر در انتقال مقصود خود به تعداد بیشتری خواننده و تفهیم و ارضاء آنها اصرار می ورزد و به خاطر این خواننده هائی که نگاهشان را به کار او دوخته اند، نوعی کار



خود را بار می آورد تا اجازه دهد انتقال اندیشه، در صافی و روشنی اش بدون پیچیدگی صورت گیرد، این حرف در مقام شدت خود شاید هدف يك نثر و یا حتی يك نثر نیالوده و پاك باشد. چرا که در نثر همیشه محتوی و مقصود بر شیوه غلبه دارد. و نثر جوهر ذاتی و مادیش را در مفهوم بودنش از دست می دهد. اما شعر توقعش کاملاً مخالف است، در شعر محتوی هرگز نمی تواند و نباید بر قالب غالب آید. حداکثر سازش این دو در يك شعر خوب تا آنجا است که قلمرو مساوی داشته باشند. خود شاعر اقرار می کند. و چون در این جا گناهی در بین نیست بهتر است بگوئیم اعلام می کند. که :

«من وقتی شعر می گویم، دو قسمت می شوم: يك قسمت مال خودم است و يك قسمت هم متعلق به موجودی است نامرئی، سمع، فضول، پرتوقع و مداخله گر که در کنارم می نشیند و با طمع من جدال می ورزد. گاهی از آنچه می سازم قیافه بشاش و راضی بی نشان می دهد (و در این موقع من سرشار از اقناع و ارضاء هستم) و گاهی قیافه شکوه آمیز و مغبونی به خود می گیرد و این وقتی است که من خودم سرشارم و بهتر از همیشه و بیشتر از مورد اول راضی شده ام و به خاطر آنچه که ساخته ام احساس غرور و افتخار می کنم، اما به هر حال نگاههای گله مند او مرا از آن قله غرور و از آن اوج ارضاء و لذت شخصی ام ناچار به پائین می کشاند. چون برای من آنچه که

مهم است ، راضی کردن همین موجود متوقع مداخله جو است .  
 به همین سبب بلافاصله آنچه را که ساختم با نظر او و به نفع او  
 تغییر می دهم و اصلاح می کنم ، چرا که واقعاً عزیزش می دارم . من  
 اسم این موجود را «نماینده خلق» نامیده ام . من با این نماینده همیشه  
 تفاهم داشته ام ، با شروع ساختن هر شعر بلافاصله می بینمش که با  
 قیافه ای مهربان در کنارم نشسته است و از طرف موکلینش مأمور  
 کنترل من شده است ، با وجود دفاع سمجی که از قوه فهم موکلین  
 خود می کند معذالك هیچ زمان موردی پیش نیامده است که تا آن  
 اندازه متوقع باشد که تمام وجودم و حتی آن نیمه متعلق به خودم را  
 هم قربانی فهم مردم کنم .»

من این نماینده را در سراسر آنچه که از نادرپور خوانده ام  
 دیده ام که قلم به دست گرفته در همان لحظه ساختن ، ساختمان شعر  
 را تغییر میدهد . ولی این آدم قلم به دست نامرئی . نماینده مردمی  
 است که خود آنها برگزیده طبقاتی پائین هستند . یعنی در این جا يك  
 انتخابات دو درجه ای صورت گرفته است ولی به هر حال باید اقرار  
 کرد که این نماینده يك «نماینده تحمیلی» است که گاهی هم موکلین  
 خود را فراموش کرده است ، یا تطمیع شده است و یا حرف خود را  
 نتوانسته است به کرسی بنشانند . قطعات فالگیر . ستاره دور ، ناشناس ،  
 نامگذاری ، نگاه ، گل ماه و چند تای دیگر در چنین مواقعی به وجود

۱- از : میان حرفها .

آمده و اوج شاعرانه یافته اند که نشان می دهد که شاعر در پی رضایت خود بوده و به خواننده های نخبه تری نزدیک شده است و گاهی برخلاف گفته شاعر، این نماینده توقع خود را آنقدر بالا برده است که تمام وجود شاعر را وقف ارضای خود و مردم کرده است. در همین موقع است که مثلاً قطعه «کینه» به دل من نمی نشیند زیرا زبان شعر در آن گم و یا فراموش شده است و همینطور قطعه «نیاز» که به توقع من خدشه می آورد. تا با انتظار شاعر چه معامله ای کند؟ نادرپور فصاحت و طمطراق را دوست ندارد و شعر امروز را از آن مبرا می داند، زبان بازیهای پرتکلف را، که سیاست بازی رندانه ایست، ارزانی آنها نمی داند که می خواهند فصاحت های بی روح و صنعت های خشک معانی و بیان را. به جای شعر امروز به خورد مردم بدهند.

«من، شاعر نسل و روزگار خویشم، «زبان» و «محتوی» شعرم را از یک دیگر جدا نمی دانم و جدا نمی خواهم، دوست می دارم که آنچه از این دوران احساس می کنم در زبان رایج همین دوران تجلی کند. زیرا «مضمون» و «قالب» شعر کودکان توأمند و با هم پدید می آیند.»<sup>۱</sup>

و در جای دیگر:

«هرگز برای اینکه «نوپردازی» کرده باشم، در قالب سخن

---

۱- از: نشانی و کلید.

دست نبرده‌ام ... قالب طبیعی را به تکلف دگرگون کردن شاید  
عملی «شاعرانه» بنماید. اما کاری «صمیمانه» به شمار نمی‌آید.  
به دنبال این صمیمیت وقتی «سرمه خورشید» را ورق می‌زنیم،  
با زبان امروز، زبانی راحت، روبرو می‌شویم. مصرع در اینجا  
قالب بی‌طراوت «افاعیل» نیست که در زنجیر تعهد و تکلف و زیر  
بار «صنایع بدیع» ناله‌ای خفیف سردهد. در اینجا هر مصرع کاروان  
باشکوه سیلابها است که معانی‌شان را بدنبال می‌کشند و چاووش  
زبان این زمان را می‌خوانند.

هر بند شعر چون سفره رنگینی پهن می‌شود، و پشت سرهم  
ظاهر می‌شوند و غالباً به آرامی و راحتی يك خطاب یا ادعا نامه  
ادامه می‌یابد. این سادگی و زلال به این جهت است که تصویرها و  
کشف‌ها و استعاره‌ها نمی‌خواهند تنها وسیله ساختن يك شعر باشند  
بلکه غالباً لطف عالی يك نثر را در حالت نیالوده و پاکش ابراز  
می‌دارند. این مصرع‌ها خارج از اراده شاعر شکلی ساده یافته‌اند  
که گاهی هم ابهامی در آنها نهفته است ولی در هر صورت بدون  
اشکال و معما به ذهن خواننده می‌نشینند چون در لباس يك نثر خالص  
نیز غیر از این صورت ابراز نمی‌شوند و این‌جا بر حسب نیاز،  
صونی و آهنگین شده‌اند، اما در جای طبیعی و همیشگی خود نشسته‌اند:

دل‌م پراست ولی دیده‌ام زاشک تهی است  
چه آفتی است غمین بودن و نگرییدن

## چند عامل زبانی

در «سرمه خورشید» آنکه می نویسد، با آنچه می نویسد یکی است. و آنچه که با آن می نویسد با آنچه که برای آن می نویسد یکی است، این وحدت به نحوی است که شعر پس از آنکه، از همه چیز حرف می زند و از هر چیز می گذرد گذار آخرین و حرف آخرین را به خود شاعر می کشاند و این شیوه معمول و فرم بیشتر اشعار شاعر است که «برستون بسته» را به عنوان آخرین محصول آن می بینیم، معنی این حرف این نیست که شعر شاعر در «من» او غرق شده است، بلکه بدینگونه که شاعر سرمه خورشید از خودش حرف زده است در حقیقت شخصیت وجودی خود را چون نقش پیکره ای سنگین بر روی شعر و دنیای خارج انداخته است. بودلر می گوید «شاعر فقط خود را می نمایاند» و شعر جز این نیست که شاعر را با آنچه که در دنیای بیرون خود تماشا می کند يك جا در برگیرد.

علاوه بر نحوه های بیانی، باید جنبه های دیگری را نیز در نظر داشت از قبیل موسیقی الفاظ و عواملی که مشخص کننده ترکیب کلام شاعر است. در این قسمت صحبت از ذوق خاص شاعر در بازی با



زبان. و نکات صرفاً هنری و فنی است که از نقطه نظرهای زیر بدان اشاره می‌کنیم:

۱- تسلط بر وزن و تغییرپذیریهای آن و تنوع دادن به پیکره داخلی بحور بر حسب اینکه در قطعه شعر جنبه‌های توصیفی آن قوی باشد یا اینکه تکیه روی رسا بودن بیان يك اندیشه و فکر گردد، شاعر بحور کوتاه و کم استعمال و یا بحور بلند انتخاب می‌کند. قطعات «پائیز» و «فریاد» نمونه خوب این انتخاب‌اند، و گاهی چند وزن مختلف را در يك قطعه به هم می‌ریزد (شعر انگور) تا نتیجه دلخواهش را در آن میان بهتر بگیرد، تا دقت بیشتری را روی آنچه که اصرار می‌ورزد و تکرار می‌کند جلب کند و پیدا است که اینکار از سرآگاهی انجام گرفته است. چنین کاری در شعر امروز عجیب نمی‌نماید چون به هر حال تحول شعری این زمان از يك حیث، با نزديك شدن شکل آن به نثر شروع شده است و لذا شاعر را می‌بینیم که گاهی شعرش را در بست به سوی يك نثر خالص هم گرایش داده است و قطعه «لذت» را با شیوه آزاد و به شکل منشور ساخته است که از نوعی هم‌آهنگی، نوسان و استیل بیان برخوردار است و شعر موفق است.

چون به هر تقدیر، امروز شعر به نثر یا شعر منشور به وجود آمده است. این کار یا غریزه‌ایست به سوی صافی و سادگی و یا طغیانی است بر علیه قراردادهای شعری: عروض و سایر قید و بندهای زبان.

و درست از اینجا باید شعر را از نظم جدا کنیم و عوامل شعر نور را در نثر جستجو کنیم و این بحثی است که از حوصله این مقال بیرون است.

نادرپور موسیقی دقیق مصرعهارا به خاطر آهنگین کردن آنان همیشه رعایت کرده و از سکنه های مجاز شعری خیلی به ندرت استفاده کرده است مگر در مواقعی که آن سکنه مجاز در کار آهنگین کردن بیشتر مصرع کمک کند و یا اینکه روی مطلبی و کلمه ای تکیه کند تا آنرا برجسته تر نشان بدهد.

من آتش روانم ، من آتش ترم

(قطعه مناجات)

چون قلب گرم دریا بر ساحل افتاد

(از قطعه شامگاه)

کم و زیاد کردن هجاها و بالاخره نوعی بازی صوتی با صداها و حروف بی آنکه از شدت معنی مصرعی بکاهد گوش را به گرمی نوازش می دهد، آوردن حروف مشابه که صدا و احساس مخصوصی را در انسان برمی انگیزند گاهی اوقات به طور غیرارادی زیاد می شوند و خود به خود می آیند، اما به هر حال لزومی در تولد خود به خودی آنها دخیل بوده است. و به این ترتیب روی يك معنی یا فکر و احساسی که در شعر مطرح است انگشت می گذارند، و تکیه

می‌کنند بدون اینکه به‌چنین قدرت فریبنده‌ای که در این مواقع به‌معنی  
می‌دهد اشاره‌ای بکند:

برده پیرم که برده‌ام همه بردوش

(از قطعه برده)

بوی بنفشه‌های بیابان را

(از قطعه برف)

در گریه‌های گرم و گوارایش

با خواب و با خیال تو خو کردم

(از گهواره ناگور)

ظلمت فرا رسید و نسیم از نفس فتاد

(چشمها و دستها)

این مصرعها با طنینی که از تکرار حروف گرفته‌اند، میعان  
یافته و سیال شده‌اند و جنبه‌های عاطفی بی‌را که منظور شاعر است  
به احساس ما نزدیک می‌سازند و تقویت می‌کنند.

۲- آنچه در ترکیب کلام مشخص کننده کار شاعر است: حذف  
واژه‌های غیر لازم- استفاده از کلمات ندا، تأثیر و نقش افعال، وحدت  
اشخاص در بیت. تعویض اشخاص در قطعه- تکرارها و ... نتیجه  
این دقت‌ها چیست؟

- حذف واژه‌های غیر لازم و استفاده از کلمات ندا،

لحن قاطع و صریحی به مصرع می‌بخشد، تشخیص واژه‌های غیر لازم خود از ریزه کاریهای هنر شاعر است و تا حدودی به شیوه و سبک او ارتباط دارد. اما به هر حال ضرورت حذف آنها انکار پذیر نیست زیرا سربار مصرعند، پیش از این نیز اشاره کردیم که شاعر سرمه خورشید چگونه برای تصفیه يك مصرع و روشنی بخشیدن به آن تلاش می‌کند تا شعرش را یکدست، بی‌زائده و صاف ارائه دهد. کلمات ندا جای گفتگوئی را برای مصرع باقی نمی‌گذارند می‌برند و قطع می‌کنند:

آه، ای شب بزرگ تو در من رسوب کن!

و گاهی اوقات واقعیت چیزی را که در عمل واقع نشده با يك ندا حقیقت می‌بخشیم و آنرا روبروی خود می‌نهیم:

ای حوری برهنه باغ خیال من

پر باد از تو ساغر شعر زلال من!

(طرح)

و گاهی برعکس حیرت را نشان می‌دهد که واقعیتی را انکار می‌کند:

- «آه، دیوار...»

نوگفتی.

(گل ماه)

نادرپور در سراسر اشعارش از این امکان به‌ویژه از «ای»

برای گریز، قطعیت دادن، غافلگیر کردن، باز کردن فضا، تمام کردن، نایم گذاشتن، ختام دادن و ... بسیار زیاد استفاده کرده است و غالباً به این وسیله یك تصادم و یا یك حرف غیرمنتظره برای ختم شعر ذخیره می کند (بیم سیمرخ و بسیاری نظیر آن).

**افعال** در اینجا افعال تنبلی نیستند که بیهوده در مصرعها بنشینند تا کلامهای دیگر نقش خودشان را بازی کنند، چون شاعر تقریباً همه جا از آوردن افعالی که بی تأثیر باشند دریغ کرده است چرا که در بعضی مواقع است که وجود افعال بیهوده می نماید. مثلاً آن قسمت از اشعار شاعر که ترکیب طرح را گرفته اند تماماً خالی از فعل اند زیرا نیازی بدان نبوده است و به همین جهت شعری عصاره ای و خالص شده اند. «بزم»، «قم»، «میدان» از این قبیل اند:

شب چون گلی سیاه پرافشانده در فضا

باران ریز ریز

عطر اقا قیا

بر بازوان چرب درختان روبرو

خال چراغها

ساق سپید و لخت زنان چون گلوی قو

در پیش چشم من

در پیش پای من

خمیازه های من

(میدان)



معدالك به مواردی هم برمی خوریم که شاعر ضرورت حذف  
کلمات زائد و افعال بیهوده را فراموش کرده است: فرضاً اگر  
فعل «است» را از دو مصرع زیر برداریم نه تنها هیچ حادثه ناگواری  
رخ نمی دهد بلکه می توانیم با استخدام کلمه ای دیگر به جای آن  
شکوه بیشتری به مصرع بدهیم:

دل تو مرده صفت خاموش است

دل من پرتپش از سوداها است

در مقابل شاعر را می بینیم که متوجه اثر تکرار به جای کلمات  
و یا افعال نیز هست، این تکرار گاهی نقش تقویت حرف و هدف  
شعر را بازی می کند و به معنی آن شدت می بخشد:

زگیر و دار عبث رنجور

ز پیچ و تاب عبث خسته

(از قطعه فریاد)

و گاهی نقش تأکید را:

تو ای شب، ای شب بی فریاد!

و یا کار توضیح و تأکید را با هم انجام می دهد:

من استخوانم، من پاره استخوانی چند

که دستی از بدن گرم شب بریده مرا

و بالاخره نشان دهنده خود تکرار است که استمرار و دوام

امری را می رساند:

آنقدر خواند و خواند که زاغان شامگاه

شب را ز لابلای درختان صدا زدند

(از قطعه فالگیر)

بیت نادرپور معمولاً مستقل و واحد است. به ندرت اتفاق می افتد که در يك مصرع یا يك بیت، اشخاص مختلف ظهور کنند و اعمال مختلف انجام شود، بیتهایی که اخیراً مثال آورده ایم خود نمونه ای از این حرفند. بنابراین آنچه که درباره تعداد اشخاص در شعر و تعویض آنها می گوئیم منظور از اشخاص يك قطعه است نه فاعل های افعال يك بیت یا يك بند.

عوض کردن اشخاص شعر، شعر را حرکت می دهد و زندگی می بخشد، عوض کردن شخص آهنگ و سرعت بیان را عوض می کند و موجب تنوع می گردد، فضای تازه ای به وجود می آید. در اینجا فاصله زمانی و مکانی بی که به این وسیله بین دو قسمت قطعه ایجاد می شود ابتدا تولد حرکتی را در شعر آغاز می کند. اشخاص عوض می شوند، در فاصله بین دو بیان، شعری ننوشته و نگفته حیات می گیرد، شعری که ساکت و پنهان و تودار است و هنوز افشاننده است ولی مژده طلیعه آن در صفحه جان گرفته، در چنین فضا و فاصله ای است که شعر تولد می یابد، یعنی شعری بالقوه موجود است، اما هنوز سربسته و ناشکفته مانده است. بنابراین در شرایطی که زمینه يك مطلب در قطعه، قطع می شود، انتظاری شیرین، خواننده را

به سوی کشف آن شعر پنهانی و نشکفته می کشاند و بدینگونه اندیشه‌ای که در قطعه شعر است برجسته نشان داده می شود. در این جا کار مهم و اصلی شاعر ترکیب و به هم ریختن متناسب قسمت های مختلف قطعه است و نبض شعر در همین جا می زند. قطعه «نامگذاری» یکی از این نمونه کارهای شاعر است.

### جهان رنگین تصویرها

شعر امروز در دنیای استعاره‌ها مشخص و متمایز می شود، از لحاظ موزیک، علم بیان، و حتی فلسفه شعری، شعرهای بزرگ و عالی امروز با خصوصیت ایماژ و استعاره برجسته شده‌اند. تلاش برای تعریف استعاره کار عبثی است، آن چنان که کوشش برای تعریف خود شعر بیهوده است. چون در این صورت پای خود را در شن‌ها و ماسه‌های عبور ناپذیر نهاده‌ایم. توضیحات و تشریحات تکنیکی و فنی پیش می آید که سرانجام در پیچ و خم‌های آن، شعر، استحقاق تعریف ناپذیر بودنش را از دست می دهد و تازه در این جا نیز ناچار از کنایه‌ها و استعاره‌ها و قیاس‌ها و سمبل‌ها مدد خواهیم جست و به این ترتیب از آنچه که در مقام تعریف آنیم برای خودش استفاده می کنیم یعنی از استعاره با استعاره حرف می زنیم.

ولی با کمک گرفتن از حواس خود می بینیم که چیزی در گوش ما زمزمه‌ای طنین وار کرده و چشم ما را نوازش داده است و بالاخره

لذتی گذرا و سطحی که به جایی هم استوار نیست در تن ما نشسته  
است .

بر شیشه عنکبوت درشت شکستگی

تاری تنیده بود

الماس چشمهای تو بر شیشه خط کشید

(از قطعه نگاه)

به هر حال استعاره و تصویر برخورد تصادفی دو کلمه یا دو  
ترکیب ناسازگار نیست بلکه نوعی سازش پنهانی آنها را به هم  
پیوند می دهد، فی المثل نمی توان کلمه «کرگدن» را با «گلاب» وفق  
داد و یا واژه هائی مثل «بنابراین»، «اساسی» و «مقتضی» را در شعر  
خالص داخل کرد. زیرا جای استعمال آنها در زبان مباحثه است.  
اصولاً بعضی واژه ها هستند که مانع اوج شاعرانه يك بیان اند،  
معذالك دیده ایم بعضی که امروز شعری می سازند کلمه ها و ترکیباتی  
مهجور و غلیظ را به طور ناسازگاری در شعرشان می آورند که یکباره  
تمام قطعه را سقوط می دهند و خیال یا ادعا می کنند که به این ترتیب  
موجودی وحشی را به زنجیر کشیده اند، جای حیف و دریغ است.  
شعر نادرپور جهان رنگین تصویرها و استعاره ها است ،  
بیش از این نیز گفتم که قلمرو حساسیت او تمام دنیای خارج از  
خود اوست . لذا نگاهش از نزدیکترین محیط دور و برش ، از  
«لانه چشم» کودکش که «چون تخم کبوتر»، «مردمکهای کبودش

را بستر داده‌اند تا دورترین مرزهای نیالوده این جهان نقش بر می‌دارد  
و عرضه می‌کند.

سرمه خورشید معراج بیان این نقش پردازیه‌ها است. اگر  
روزی تصویر ماه و ستاره را در آبها می‌دید و با شیوه بیان آن  
روزش - که هنوز جاده‌های دراز کمال را بدینگونه نیموده بود -  
می‌سرود:

در آب بر که تند شود قطعه قطعه ماه  
و آن قطعه‌های شسته به هم یابد اصطکاک  
(رقص اموات - چشمها و دستها)

امروز هم نگاهش با همان صمیمیت برداشت می‌کند، ولی  
او گونه‌ای دیگر می‌سراید:

اما من آن ستاره دورم که آبها  
خونابه‌های چشم مرا نوش می‌کنند  
(ستاره دور - سرمه خورشید)

و اگر امروز در غروب می‌بیند که:

کندوی آفتاب به پهلوی فتاده بود  
زنبورهای نور ز گردش گریخته  
(سرمه خورشید)



دوازده سال پیش نیز سروده بود:

نمای قریه در تاریکی شب

چو کند و لیست بر پهلو فتاده

(چشمها و دستها)

بنابر این پیدا است که از همان هنگام ، تصویر و استعاره‌ای  
تمیز و پاک که در او زاده شده‌اند و خصوصیت خودش را دارند او  
را تا به امروز رها نکرده و با او زیسته‌اند، این نتیجه هر مالکیتی  
است که آلودگی غصب نیافته است. و هنوز او را می‌بینیم که غرق  
جهان خلقت، هر صبح و هر ظهر، سرگرم کار خویش است، کائنات  
رامی کاود و در خویش کائنات دیگری می‌آفریند و خستگی نمی‌پذیرد:

هر صبح چون زبان تر و خشک برگها

از نیش ناگهانی زنبور آفتاب

آماس می‌کند

تهران چون کرم پیر

در پیله‌ای تنیده ز ابریشم غبار

دردی نهفته در دلش احساس می‌کند

هر ظهر، چون زبان تب‌آلود برگها

طعم شراب تلخ و گس آفتاب را

احساس می‌کند

من همچو کرم پیر

در پيله‌ای تنیده ز ابریشم خیال  
از هوش می‌روم  
شعری نگفته در دلم آماس می‌کند

\*\*\*

## کلی و ساده

به این ترتیب و باتوجه به آنچه گذشت نادرپور را از چند نقطه  
نظر سرجای خود می‌نشانیم:

### ۱- از لحاظ شیوه بیان:

الف - نادرپور به سبب آشنائی به وزن‌ها و بحور و تسلط  
به زبان بازیگری که دارد توانسته است شکلی از شعر امروز را که  
درجامة چهارمصرعی‌ها نمودار شده است تکامل بخشد، شعر در  
قالب بندهای چهار مصرعی ابداع او نیست ولی در جادة تکامل  
آن، او میراث خوار کسی هم نیست. گویانکه به ساحت قالب‌های  
دیگر هم دست زده است ولی به طور کلی شعر نادرپور تصور ذهنی خود  
را در لباس چهار مصرعی‌ها بروز داده است و از این حیث پیوندی  
با گذشته و وحدتی با حال دارد.

ب - در انتخاب مصالح و بیان خود (واژه‌ها، ترکیب‌ها،  
استعاره‌ها)، انس مردم ترازوی او است، این نه‌بدان معنی است  
که شعر او در شعاع انس مردم راه می‌رود، بلکه او این انس را  
افسار زده به جلو می‌کشانند و به این وسیله، همیشه با آن در ارتباط

است. به عبارت دیگر گوئی در شعرش دسته‌علفی به دست می‌گیرد و این بره‌انس را باخود از سنگ‌لاخها و حتی از کویرها می‌گذراند. او به این مردم احتیاج دارد و ناچار همیشه چند قدم بیشتر جلو دار آنها نیست؛ چرا که نمی‌خواهد، زمانی برگردد و پشت سرخویش را خالی ببیند. در قلمرو چنین مراعاتی، تلاش برای شعر اصیل گفتن و تقلید نکردن، تلاش برای خلوص استعاره و ترکیب و علو شعری - ادعا، طمع، قدرت و حوصله می‌طلبد، نادرپور مدعی طماع و قادر متحمل چنین قلمرویست. من این نوع شعر را کلی و ساده خوانددام و شعر نادرپور کلی و ساده موفق است.

## ۲- از لحاظ فکر و چهره:

نادرپور شعر نسل خودش را می‌سراید، نسلی که قیافه‌زمانش را در آینه عصیان و سازش، پشیمانی و ناکامی دیده است. مضطرب و اندوهمند است و به اصول و سلامت با نگاه کج می‌نگرد، هوس مرگ و هراس مرگ را دارد. این نسل دیگر بر نمی‌خیزد، یعنی عرضه و توانش را ندارد. اگر هم داشته باشد ناباوری‌اش را چکار کند؟ با بدگمانی‌اش چه سازد؟ ولی به هر حال ممکن است نماشاگر مشتاق و احسنت‌گوی نسل‌های بعد از خود باشد.

به همین جهت نادرپور، خود را جدا از چنین نسلی فریب نمی‌دهد و به ایده‌های کاذب متصنعانه دل نمی‌بندد و ناچار شعرش را زلال و يك دست و بی‌آلایش می‌بینیم.

در ختام بادآوری می‌کنیم که شعر نادرپور منعکس‌کننده با  
استحقاق و لایق چشم‌اندازی از شعر امروز - کرانه‌ای از بیکرانی  
آن - و عامل تثبیت آنست و در موضعی که جلوه می‌فروشد چون  
ثقلی بدور خودش می‌چرخد و امروز تا شعاعی از دور و برش را  
به گرایش و تأثیر می‌کشاند و این تذکار را نیز باقی نمی‌گذارم که  
در تمام چند شبی که مسافر این دیار بوده‌ام خویش را با یکی از  
بهترین شعرای اندیشمند و اصیل فارسی محشور می‌دیده‌ام.

چه می‌توان گفت؟

بالاخره حرفی از حالتی، در میان مخلوطی از اندیشه‌های  
صواب و ناصواب داریم که نتیجه‌اش رسیدن به این منطق است:  
نویسنده عاقبت سرنوشتی جز نوشتن ندارد و برای شاعر پایان‌د دیگری  
جز پایان شعر نیست. می‌شود تاریخ را فراموش کرد، یعنی دیگران  
را، یا در تاریخ دیگران فراموش شد: عده‌ای بهتر از سایر بهترهای  
این دنیا بودند، عده‌ای کشتند و یا گذاشتند کشته شوند، به هر حال،  
در کنار این حرکت‌ها، مردی هست که شعرهای خودش را می‌سازد.\*

\* مجله راهنمای کتاب، خرداد و تیر ۱۳۴۵. در ادامه «پیوند شعر و زندگی»

## دو نوع رمانتیسسم

نمی دانم به کدام اعتبار باید درباره آقای دکتر مهدی حمیدی «بحث» کرد و آنهم در کنار نیما. حال آنکه کار نیما و رسالت شاعرانه اش همیشه انگیزه های بسیاری برای بحث به دست داده است. کار نیما هر روز حرف می طلبد و مهدی حمیدی هر روز فراهموش می شود روزگاری که حمیدی شعری می گفت و خواننده ای داشت، روزگار رواج اندیشه های رمانتیکی در ایران بود و شعر این آقا هم رمانتیسسم دست و پا شکسته ای را تحویل ذوق های آن زمان می داد این حداکثر انصافی است که می شود در باره اش داد. «رمانتیسسم دست و پا شکسته» از این جهت گفتم که شعر آقا در همان زمان این توانائی را نداشت تا اوج بلند رمانتیسسم و حقیقت آنرا بروز دهد.\*

---

\* حمیدی شیرازی در تلویزیون طی چند سخنرانی به عادت معهود خود به نیمایوشیج و جمعی از شاعران نوپرداز معاصر حملات تندی می کند، و این مقاله جواب یدالله رویایی است به حمیدی شیرازی! که بنا به خواشش مجله خوشه نوشته شده است



براین گفته توضیحی می افزایم تا بر خواننده تصویری از رمانتیسزم واقعی پدیدار بشود و اختلاف آنرا با خبری از رمانتیسزم که به حکم زمان بگوش آقای مهدی حمیدی رسیده بود دریابد.

مضامینی مانند منظر شب های مهتاب، سایه های خیال پرور، ترنم امواج و نجوای عاشقان، بیداری خاطرات و گذشته ها، جلوه آرزوها و رؤیاها، غم ها و سوداها، تنهایی ها و نامرادیها، فانتزیهای غریب، تصویرهای ترو تازه. پروازهای روح همراه با فرشتگان و هم آهنگی با خدایان، خلوت و سکوت و... اینها همه مضامینی بود که در قلمرو رمانتیسزم به تازگی خریدار و خواهان داشت و با شور و اشتیاق خوانده می شد و شعر حمیدی از اینهمه فقط دستی بر آتش داشت و از این جنبشی که صد سال پیش از او در اروپا بارور شده بود بیشتر از همه گستاخی های شاعرانه اش را به مزاج خود سازگار دید؛ به عبارت دیگر او با همان معیارهای شعر قدیم، با همان مصالح و همان شیوه، بی هیچگونه ابداعی در فرم و بیان، سر و دست اینگونه مضامین را می شکست و با نوعی بی حیائی شاعرانه می آمیخت تا فی المثل دختری را به عنوان معشوقه بی وفای خود در شعرش رسوا سازد و یا... و شعر بی حیا البته زود هم شناخته می شود (آنچنانیکه زود هم فراموش می شود) به علاوه فحش و ناسزا دریچه ای نیست که همیشه باز بماند.

و اگر باز هم روزنی برایش بماز مانده بود، مرهون معبر  
پر آفتابی بود که معاصرینش باز کرده بودند. همانها که امروز این  
آقاگاهی در جعبه تاویزیون و گاهی در هوای بسته کلاس ها بر علیه شان  
یقه درانی می کند. این یقه درانی ها از سر ناسپاسی نیست چرا که  
او قادر نبود بر غم مزاج خویش در این عصر پر آفتاب پا بگذارد،  
برای خفاش روزن کوری کافی بود. اینها بخار مهوعی است که از  
تعفن مستی عقده برمی خیزد. عقده هائی ریز و درشت که ضمیر آقای  
شاعر را آنچنان متعفن ساخته اند که پس از مدتها فراموش شدگی و  
تحمل، دستار برگردد هیاهو راه بیاندازد که و اشعرا...:

پیر شدن و ملك الشعران شدن، جوانی را بر سر کراهِت منظر  
گذاردن و عمری ناکامی از معشوقکان قدونیم قد را به دوش کشیدن،  
شعر گفتن و شعر گفتن و سرانجام بت نشدن و پیشوا نگشتن، مأیوس  
ماندن و خانه نشستن. پرواز بلند جوانها را و اوج دیگران را  
دیدن و... و... اینهاست آنچه شاعر را معتقد می کنند و از انسان  
آدمی عوضی می سازند.

از حرف اصلی مان نگذریم، به هر حال آن رمانتسم دست و پا  
شکسته نمی توانست حامل بشارتی باشد، زیرا که به خصوص از نظر  
استیل و فرم مفارقتی با هیچیک از مظاهر شعر قدیم ایران نداشت و  
بدعتی را ارائه نمی داد هیچیک از کلاسیک ها را بر نیاشفت و فقط  
بین او و همزمانهای نوجویش فاصله انداخت و از نظر محتوی و

بیان نیز از درونی سوخته و صادق پیامی نداشت و حال آن‌که رمانتیس‌م با بروز و تکاملش در آلمان و فرانسه، ارزش‌های هنری کلاسیسم را به‌هم ریخت. موسسه با تمام دوستان ادبی قدیمش جدائی گرفت و در جدالی عظیم با نهاد و چون از دردی گران شعله‌ور بود تا قله‌های بلند ایریسم بال کشید. هم در آن زمان کلاسیک‌ها برآشفته بودند و این ابداعات مکتب جدید را اعتبار نمی‌دادند و مؤلفین این آثار را به باد انتقاد و ناسزا می‌گرفتند.

بنابر این باز سؤال خویش را تکرار می‌کنم که به کدام اعتبار باید درباره مهدی حمیدی «بحث» کرد؟ چه تازگی؟ چه رسالتی؟ چه جرأتی...

در ابتدای راه ایستادن و خویش را در پایان راه انگاشتن ثمره مغزهای علیل است که تصورخانه‌ای خراب دارند، هر کاری شهامت می‌خواهد. پیش کشیدن يك جنبش و نهضت ادبی ظرفیت می‌خواهد، استعداد می‌طلبد، باید دشمنی‌ها و ناسزاها را پذیرا شد. گمنامی‌ها را تحمل کرد، طعن و طنزها را از سر گذرانید، به حقانیت خویش و دانستنی‌های درون خویش ایمان داشت و بر سر این ایمان جدال کرد.

نیما چنین کرد. نیما رمانتیس‌م شعر فارسی را با منظومه (افسانه) خویش به اوج کمال رسانید. رمانتیس‌م او در اینجا، شعری داغ، نو و صمیم ارائه می‌دهد که در آن لرزش جانی سودا زده و

پرشور احساس می‌شود، شعری که از گذشته‌های دور و آینده‌های  
ناپیدای شاعر خبر می‌دهد. کودکی‌اش را همراه با انس و الفت و  
یارانش زنده می‌کند، افسانه، سکون شاعر و نسیان عظیمش را  
به هم می‌ریزد و در غم بزرگی که دارد، چشم‌انداز شادمانه‌ترین  
لحظه‌ها را تصویر می‌دهد و انسانی‌ترین اندیشه‌ها را بیان می‌کند،  
شاعر رمانتیک در اینجا از هر چه دیده و از هر چیز، ساده و سخت، صاف  
و یا مبهم به آسانی اعجاب می‌آورد بی آنکه قصد طنزش در میان  
باشد.

آنچه من دیده‌ام خواب بوده ،  
نقش یا بر رخ آب بوده  
عشق، هذیان بیماری‌یی بود  
یا خمار منی ناب بوده  
همرها! - این چه هنگامه‌ای بود؟،  
کوچ می‌کرد با ما قبیله  
ما شماله به کف در برهم  
کوهها - پهلوانان خودسر  
سر برافراشته روی درهم  
کله ما همه رفته از پیش  
آه، افسانه! در من بهشتی است  
همچو ویرانه‌ای در بر من

آبش از چشمه چشم نمناك  
 خاكش از مِشت خاكستر من،  
 تا نبینی به صورت خموشم  
 من بسی دیده‌ام صبح روشن  
 گل به لبخند و جنگل سترده  
 بس شبان اندر و ماه غمگین  
 كاروان را جرس‌ها فسرده  
 پای من خسته اندر بیابان  
 دیده‌ام روی بیمارناكان  
 با چراغی كه خاموش می‌شد  
 چون یکی داغ دل دیده محراب  
 ناله‌ای را نهان گوش می‌شد  
 شكل دیوار، سنگین و خاموش  
 درهم افتاده دندان‌كوه  
 سیل برداشت ناگاه فریاد  
 فاخته كرد گم‌آشیانه  
 ماند «توكا» به ویرانه آباد  
 رفته از یادش اندیشه جفت  
 كه تواند مرا دوست دارد  
 و ندر آن بهره خود نجوید؟  
 هر كس از بهر خود در تكاپوست.  
 كس نچیند گلی كه نبوید  
 عشق بی‌حظ و حاصل، خیالی است!



اثر نیما در آن زمان غرابتی را عرضه می کرد که با هیچیک از مؤلفین کلاسیک آن روزگار و با هیچیک از سنت های ادبی گذشته آشتی نداشت . به همین جهت او با انتشار افسانه سیل دشنام و ناسزاهای را به سوی خویش جاری ساخت . اما زمان قاضی خوبی بود .

تازه شعر نیما به این تازگی که عرضه کرده بود قانع نبود و فضاهای بازتری را می طلبید، چرا که رمانتیسم دیگر مدتها بود که کهنه شده بود، می بایست دریچه ای دیگر به روی شعر گشود و بدنبال این طلب بود که پس از سالها غور و تأمل و از پس عزلت های مدید، سمبولیزم امروز شعر فارسی را کشف و عرضه کرد که از برجسته ترین و درخشان ترین خصیصه های شعر معاصر فارسی است و جای صحبت آن نه در اینجا است و نه به درد این گفتگو می خورد.

اکنون با این جریانهای تازه ای که در شعر مطرح است و با این تلاشهای باروری که در ذهن ها می شود مسخره است که شاعری در سر پیری بیاید و در پای «رمانتیسم» نیم بند چندین سال قبل خود سینه بزند و علم فحاشی را بر علیه شاعران امروز و چهره های خوب شعر معاصر فارسی بلند کند، به این آقا باید گفت تازه آن لامارتنیت که برای چاپ اول (Meditations) او جلوی کتابفروشی ها صف می بستند امروز در ذهن نسل معاصر فرانسه فراموش شده و

خریدار ندارد چه رسد به تو که نخ او را هم نتوانستی بتابی.

من دست افشانی‌ها تلویزیونی آقارا خوشبختانه ندیدم ولی تا آنجا که شنیدم داستان او مرا به یاد قصه برادر حاتم طائی و چشمه زمزم انداخت و گرنه چه انگیزه‌ای می‌توانست او را به آن زیرزمین جاوی دور بین بکشانند تا به پیرمردی که در ذوق نسل جوان برمسند قبول نشسته ناسزا بگوید، پیرمرد رسالتی داشت، صادقانه آمد، عرضه کرد، از عهده‌اش هم برآمد و رفت، نخواست که يك کرسی در فرهنگستان بگیرد و نخواست که در پشت تریبون دانشکده ادبیات سینه صاف کند. به همان پوست شکاری که در کوه‌های «یوش» شکار کرده بود و در گوشه دز آشوب زیرش انداخته بود قناعت کرد، و خواست که زندگی و شعرش را با کوه و درخت بگذارند نه با دست و دستمال.

به هر حال و به عقیده من این بی‌انصافی است که نام دکتر مهدی حمیدی را در کنار نیمایوشیج بگذاریم و به يك اعتبار درباره این دو صحبت بداریم و من می‌ترسم که مبادا برای خواننده‌های نا آشنا این توهم پیش بیاید که این دو اسم در کفه يك ترازویند و انوری چه خوب گفت که:

نه هر که را ز لقب با کسی مشابهتست

شبهه اوست چنان چون یمین شبهه شمال

که دال نیز چو دال است در کتابت لیک  
به ششصد و نود و شش کم است دال از دال  
در این معامله يك بيت «ازرقی» بشنو  
نه بر طریق تهجی ، به وجه استدلال .  
زمرد و گیاه سبز ، هر دو یکرنگند  
ولی از این به نگیان دان کنند، و زآن به جوال \*

---

\* ماهنامه خوشه، شماره ی يك، فروردین ۱۳۴۲ .

## فروغ

### دوام حیثیت آدمی ست\*

چه ضرورت غمناکی به من تحمیل می شود که در چند سطر و چند ساعت، صورت سریع او را در این احترام نگاری رسم کنم. من که زیر ضربت مرگ هستم، از او که خاطره بی مرگی برجای می نهد سخن چگونه بگوییم؟ از آن جوهر برنده و گزنده، ظرافت و بذله، نذر و نثار. و از سر این واژه های فقیر چگونه برخیزم تا ادای احترام کنم به انسان فروغ، که مرگ او امروز وحشیانه مرا تصرف کرده است.

من از کدام شاهد آغاز کنم؟ که این شواهد بدبخت، آنهمه آغاز و آنهمه جوانی را، اینک حضور نمی دهد، در پیش چشم تو، در پیش چشم من. من زیر ضربت مرگ هستم.

شاعر شکل و کلام، شاعر انقراض قرار داده‌ای شاعرانه، و شاعر چه کوشش‌هایی برای دعوت تازگی‌ها، که استعداد نابش «شعر مستقر» را به حال خود می‌گذاشت تا به ادراک‌های بدوی و خودرویش وفادار بماند و از آن وفای هوشمند و از آن همه تازه، انفجاری تازه برآرد. و آنهمه ذهن تلاشکار خلاق که حجم‌های حس و عشق و غزل را از تو عبور می‌دهد. و در آنجا نوسان راز و شعر و تألم انسانی، به مهربانی، تقسیم می‌شوند و تو در حیرت فرشته و شب‌نم رها می‌شوی.

تصویری یگانه از زندگی و کارش بود، اما هیچگاه از سر عقده تظاهری به «شاعرانه زندگی کردن» نمی‌کرد. راحت بود و باز و بی‌گره، در دوردست‌های آن وجود نازنین آسودگی، رفتاری خاص داشت، او بسیار بود و بحران بسیار داشت. هرچند یکبار، قلبش از ملالی گم و مبهم می‌فرسود و تا این مرحله آرام گیرد، در آستانه ستوه می‌نشست و در به‌روی خویش می‌بست و خدمتکار پیر و مهربانش که به احوال او آشنا بود، روزها و گاه هفته‌ها در به‌روی کس نمی‌گشود. و او وقتی از آن عزلت مدید، پریشان و آشفته بیرون می‌آمد، نخستین کارش آن بود که عزیزانش را به تلفنی و دیداری بنوازد.

«من اگر می‌توانستم شہزادت را سرکوب کنم، یا بی‌آنکه خطری را پیش‌کشند نادیده‌شان بگیرم، گریزگاهی از شعر و سرگشتگی



برای وسوسه‌های موزی‌ام نمی‌ساختم، چرا که اشتغال هنری‌ام اذیت  
آنها را معتدل می‌کند... اما اگر شعر گذرگاه هیجانات محبوس و  
موزی منست، برای خواننده‌ای که در آن گذرگاه پا می‌نهد، زیان-  
بخش نیست. برای اینکه او نیز مغری برای وسوسه‌های بسته خود  
می‌یابد و زمانی از شر نفس می‌رهد.<sup>۱</sup>

و وای اگر از این بحران با دست پر بیرون نمی‌آمد! عظیم-  
ترین و فنی‌ترین غم‌ها را با خود می‌کشید و می‌دانست که به زودی  
باز باید خود را برای عبور از آن دهلیز حرکت و هیجان آماده کند.  
او به این حالتش می‌گفت «بیماری شاد» با علائمش آشنا بود و  
آمدنش را از سه روز پیش تشخیص می‌داد و خود را مهبای مقابله  
می‌کرد. دوماه پیش او را در چنین وضعی یافتیم وقتی که به من می‌گفت:  
«فکرهایم را با قبان وزن می‌کنم، اما هیچ چیز نمی‌توانم بنویسم.»<sup>۲</sup>  
و دریافتم که برای بار دوم گرفتار بیماری شادش می‌شود چرا که  
در آن لحظه، بر رواق فراخ پیشانی او نگاه من هفت فرسخ درد را  
می‌پیمود.

آنک! آن حیات تنها و تودار و ساکت، آن انزوای فعال، و  
آن رهائی بارور، و سرانجام، اینک! این گریز تند و به دنبالش رشته  
مدام ناگسسته جبهه جوان شعر امروز، این گروه عظیم متأثر

---

۱- از میان حرف‌ها (یادداشت دوشنبه ۷ آذر).

۲- از میان حرف‌ها (یادداشت پنجشنبه یکم دیماه).

و متمایل ، این گروه زنده و نوخیز ، که تا یادآور اویند عزیزشان می داریم و استعدادهاشان و حرارت های صادق و صمیمی شان را می ستائیم ، و نه آن توده های پیه کثیف را ، که جوشش خفیف رذالت در زیر پوستشان تمام خلقت را به عفونت می کشد.

پایان ناگهانی او ، پایان ناگهانی کارهائی است که پایان ندارند. باور نمی کنم ، باور نمی کنم .

در این روزهای آخر چه جوانی زنده و پرشوری ارائه می کرد! شب آخرین شبهاش ، یعنی دو روز پیش از مرگ جانگدازش ، در خانه اش بودیم و او در بحث و گفتگوئی که با فریدون رهنما می کرد ، به یاد دارم که آنچنان هوش و حشمتاکی در کلامش به خرج داد که من و طاهباز و پوران در آنسوی اطاق يك لحظه به اعجاب به هم نگاه کردیم ، و چیزهائی که گفتیم که در آن ، حیرت عظیممان نجوا می شد.

شب های شبه ، جمع ما در خانه او خانواده ای می شد ، با او ، ماها همدیگر را بیشتر دوست می داشتیم. و وقتی در خانه من بود ، من او را به اندازه تمام خواهرانم دوست می داشتم.

روحیه او به کرم باز می شد ، و او کریمی استثنائی بود : « هر گوشه ای از دنیا ، آنکه پول دارد و از دست نمی دهد ، به من توهین

می‌کند»<sup>۱</sup> به ویژه لحظه‌هایی را که با هم می‌زیستیم و هنگامی که شاعران جوان‌تر را داوری می‌کرد، انگار جوانی را به داوری می‌نشاند، بانگاه کبوتر و دهان ماهی حرف می‌زد که معنای بیگناهی بود، و در سینه او عصمت، مدی عظیم داشت.

آه که تحسین کسی که دیگر در میان ما نیست چه کار ساده‌ای است! اما من او را فراموش نخواهم کرد، و تصویر هوشمندش را در میان ابدیت‌های شادمان آنسوی دیوار، در کنار تمام کسانی می‌بینم که در گذار قرون، بشریت را به بلندترین درجات اعتلا و هیجان، عروج داده‌اند. که او ملکه شعر، عاقله عصر و دوام حیثیت آدمی است.

تن متناهی‌اش را در سینه‌های نامتناهی مان تدفین می‌کنیم و شب‌های شنبه به انتظار قضائی مجهول می‌نشینیم.\*

---

\* این نوشته، اولین بار، چند روز پس از مرگ فروغ فرخزاد، در دفتری چاپ شد که برای بزرگداشت او، به‌ضمیمه نشریه «انتقاد کتاب» (انتشارات نیل) درآمد با نام «تنها صداست که می‌ماند».

## در شعر حجم

شاعر برای کل مردم دنیا می‌میرد

پرویز اسلامپور را جدی می‌گیرم، و مسئله‌هایش را، که اگر مسئله‌ای هست از آنست که شاعر است و شاعر، وقتی که تمام مسئله‌ها را در خود دارد خود به صورت مسئله می‌ماند. مثل انسان. خواننده حرفه‌ای اما، به مسئله‌های شاعر یا نویسنده‌اش نگاه نمی‌کند. نه به سکوتش می‌اندیشد و نه به بدعت‌هایش. برعکس مسائل شاعران و نویسندگان همیشه برای خوانندگان پی‌جوی آنها، و به عبارتی برای طرفداران خاص (پوبلیک) آنها مطرح بوده است. و اتفاقاً خوانندگان اسلامپور با اینکه از آنهایی بوده‌اند که خود به نحوی مسئله‌ای را در خود پنهان دارند ولی باز خواننده او و مواظب او می‌مانند، و اسلامپور، خواننده شده و خواننده نشده، خوانا و ناخوانا، ناچار است خودش را مدام برای آنها عوض کند

و این از عوارض پوبلیک خاص داشتن است.

پوبلیک خاص دست و پا کردن، شاعر یا نویسنده را زیر نگاه خواننده می گذارد. اما یک پوبلیک عام نامعین، درس خواننده و تربیت شده گرچه بی انتخاب و بی ترجیح، با کمی تجربه و مهارت های حرفه ای خواندن، همیشه می شود بهش رسید. به گروه های بسیارشان به سادگی. و این گروه همانقدر که سکوت آدم را، متوجه نمی شوند؛ شکست او را در بدعت ها و بی باکی هاش نمی بخشند، و نه توجیه می کنند. این پوبلیک همان پوبلیکی است که منتقدها و مدیران مجلات به آن می اندیشند. و در نقطه نظر هاشان اشتباه نمی کنند، و بسیاری از شاعران و نویسندگان با سلیقه های گوناگون (حتی) برای همین مردم کار می کنند (شاملو، نادرپور، اخوان، آتشی، سعدی، چوبک، آل احمد، و...)

برعکس. توفیق در ایجاد پوبلیکی از نوع اول نگاهداری آنرا مشکل می کند، یعنی ماه عسل توفیق که تمام شد، کم کم شکست های کوچک و جانبی و جزئی سر می رسند و بدفهمی و سرو صدا شروع می شود. اما در گذار از اینهمه، کار تعادل خود را پیدا می کند و شاعر یا نویسنده شور و شوق می گیرد تا کوشش کند مدام خود را عوض کند، تا در انتهای این تازه شدن ها و پوست انداختن ها یک یگانه کامل گردد. گویانکه کمالی در دنیا نیست...

و اسلامپور در این مرحله از حیات دیدنی می شود و فهمیدنی



می شود و نفهمیدنی می شود. همین امشب که این چند شعر را به من داد، همراهشان نوشته‌ای از من بود، به سال ۵۰، درباره او، از چاپخانه برگشته. با لکه‌هایی از مرکب چاپ، و کسی به خط بدی در زیر آن نوشته بود: لطفاً اینها را ترجمه کنید. حروف چین، سردبیر یا صفحه‌بند، نمی‌دانم، فقط خط منوچهر آتشی را شناختم که پرسیده بود: بهترین کتابی را که در سال گذشته خوانده‌اید معرفی کنید! و بعد خط خودم را که زیر آن جواب نوشته بودم، و بعد تقاضای ترجمه را، که نه به ترجمه نیاز داشت، و نه نیاز به ذهن تنبل، نیاز داشت بدانند چرا در آن زمان آخر سال ۵۰، اسلامپور و نام کتابی که خوانده بودم از او در آن سال، نمی‌بایست قاضی کتاب و نام دیگر فضیلائی شهر که فاضلان دیگری البته خوانده بودند می‌شد! لابد همین سؤال امشب مرا به فکر گروه‌های دوگانه خواننده برد؟ و نوشته من لابد در جستجوی همین سؤال از چاپخانه به مجله برگشته بود، و از مجله راهی پاریس، و رفته بود آنجا میان شعرهای شاعر تاخورده مانده بود؟ و آن نوشته این بود:

«کتابهایی هستند که ما را می‌کشند و کتابهایی هستند که ما را می‌کشند (به ضم). کتابی از حاشیه مشغله‌های روزانه می‌گذرد، و کتابی در متن مشغله می‌نشیند. کتابی را چاه کردم و در آن افتادم، کتابی را فقط آه کردم!

اما به عنوان این دو کلمه‌ای که از من می‌خواهید، برای یکی

از این کتابها که روی میز من امسال ورق خورد، ترجیح می‌دهم که این دو کلمه را برای کتاب شعر «پرویز اسلامپور» بنویسم که می‌دانم هیچکس از شما نخوانده‌اید:

این یکی از همان کتابهایی بود که چاه کرده و در آن افتادم، که شاعرش هم خود در آن افتاده بود: سقوط در زبان اسرار و معماری حجم‌های بسیار...»



بدون تردید پوبلیک اسلامپور پوبلیک شعر حجم است و شعر حجم شعر مدام تازه شدن است که در تازه شدن تسکین نمی‌پذیرد، و لذا او مدام زیر نگاه خواننده‌های ولو معدود مراقبت می‌شود. شعر حجم او شعر دریافته‌های فوری، شعر دریافته‌های مطلق، و شعر عطش دریافته‌های مطلق و فوری است، و شعر جستجوی کشف حجم به قصد جهیدن در جذبه حجم‌های دیگر است، و بدینگونه او در یکی از خطوط اصلی بیانیه حجم‌گرایی طلوع می‌کند.

کشف حجم در ذهن اسلامپور حادثه بزرگ شعر اوست، و این شعر از زمانیکه به حجم می‌رسد به حرف می‌رسد. او تا به حرف برسد جلوی هر حرفی پرانتز باز می‌کند، از علف تا کامپیوتر، و این در ذهن او آنقدر در مقابل اشیاء عمل می‌شود که می‌شود تکنیک، و آنقدر غریزی می‌شود که نه دیگر تکنیک است و نه دیگر شیء. شعر است که به‌ورد و جادو می‌رسد. یعنی همه چیز شعرو ورد و جادو

می گردد. که در انتهای علت هر چیز می نشیند و می گردد. و در انتهای  
علت هر چیز چهره‌ای می گیرد که نه آن چیز است دیگر، ولی در تکامل  
آن چیز به آن چهره رسیده است.

و چون راه تکامل به کلی پاک شده است و بین آن چیز و صورت  
نهایی آن مشابهتی هیچ نیست، پس تصویر شاعر تنها می ماند. بی خط  
روشنی که واقعیت زاینده‌اش را بنمایاند. چرا که واقعیت از بازی  
حجم‌های بغرنج گذشته تا به چهره‌ای متکامل و بیگانه با خود رسیده  
است. مثل واقعیت پای انسان وقتی که به دایره و چرخ می‌رسد.

اینست که در شعر او تصویر همان استعدادی را دارد که خیال  
در مکانیسم حجم‌گرایی به تصویر می‌دهد، یعنی تصویر تثبیت نمی-  
شود تا ساکن و بی‌تغییر در شعاع نگاه بماند، بلکه در معرض تجاوز  
خیال می‌ماند تا از سازش با نگاه ما بگریزد. و من این شعر را در  
خواب به او می‌بخشم:

به علف که نگاه می‌کند

در علت علف می‌نشیند

در جایی که به سمت رفته اگر نگاه کند

سرگیجه می‌گیرد

و علف تار می‌شود.

\*\*\*

او شاعر حرفه ایست. یا حرفه او شاعر نیست. و خواسته اینطور به هر صورت باشد، از کار جهان بریده است تا فقط با شعر بماند، که می گوید شعر منتظر نمی ماند. همانقدر که دست تهی را نمی خواهد، تهیدستی شاعر را نمی پذیرد و از این روست که در سفرهای همیشه با چند چمدان شعر و با شعر زندگی می کند و شعر را از زندگی شعر نمی گیرد، تا يك قلمرو تحمیلی، مهجور و دور از طبیعت حرکت. بر جان بی تحرك مصراع ثبت کند. یا آنکه میل منتقد بد. او را به میل خاص درونش بی میل بسازد. و در عوض از نسخه های کهنه معمول. و فرم های «مسئول»، شعری بیچند، شعر تعهد و تصمیم، شعر توقع و تکرار، شعری برای جامعه، شعری برای سطح بسازد، تا خواننده و نخواننده در سطح جامعه جاو شود، و شاعری شود در شمار بی شماری امواج نو و کهنه شعر نو، که تا دید دیگر از صداهای اعماق مانده است خود را صدای جامعه ناچار می کند.

اما صدای جامعه بودن، با بازماندن از صدای اعماق فرقی بزرگ دارد. تزئین فکر حرفی ست و فکر تزئینی حرفی دیگر. و او به جای اینهمه، تمرین زاهدانه اخلاق می کند تا عهده های خاص خودش را بشناسد و عهده عاریه را از جان بزداید، که عهده های عاریه مال بلندگوست، که عهده های عاریه دائم از نفرت گروهی انسان بر گروه دیگر انسان برمی خیزد. در شعر حمحم اما، اخلاق او به او می گوید: وقتی که می میرد باید برای کل مردم دنیا بمیرد.

دست تاریکی ست اما، که در او شعر می نویسد، که در تمام  
او جاری است، و انقلابی و عصیانی است. آنقدر که لازم نیست دیگر  
شاعر هم خود انقلابی و عصیانی باشد. زیرا که خشم و اضطراب  
شاعر با اضطراب و خشم دست، که شعر می نویسد محیط جدا دارد.  
یکی محیط عمل در کوچه دارد و در کافه، و دیگری در وادی کلام،  
در شدت تراکم تصویر، در ورد و آیه، در بعدهای سیال شعر که  
باز می شوند و بافت می دهند. و حرفی از همیشه انسان درد می زنند،  
نه نوحه از نمایش دردی که نیست. که اگر هست لا اقل در تعلق گوینده  
نیست. و آیا حق داشت روزی که به من نوشت: «... و بالاخره شعر  
حجم تنها می ماند - مثل هر هیجان، «جمع» را بهانه می کند و مثل  
هر حقیقت در کوشش «به راستی رسیدن» از جمع جدا می افتد، و  
«رؤیا» حقیقت را حقیقت تنهایی يك یا دو شاعر می کند...»؟ و شعر  
حجم امروز. در پیوند با جامعه است که از آن «جمع» جدا می افتد،  
و جامعه «جمع زاینده» اوست، و جامعه راستی است.



## حضور مرثیه

براین تقدس سکوت، سالی دگر گذشت، دیری نمانده است  
تا به افسانه از آن یاد کنیم، درسکوت اگر تحول است از آنست که  
انسان متحول را با خود دارد. انسان تحول، درسکوت هم ما را  
می خواند، و نداهای سمت سکوت، به همه‌ی حیات که سمتی  
ندارد، معنی می دهد، چرا که همه و حرکتی که اینجا، از  
طویله‌های انس برمی خیزد چیزی در خود ندارد، نه تحول را و نه  
انسان تحول را.

اینک به هستی پی می اندیشم که مرا از ظلمت به نور می برد،  
از پله‌های صمیمانه که بالا می رفتم، در میان کدام گروه هنرمندانی  
که نمی دانم از کدام باد و در کدام سمت باشید.

و اکنون که رؤیایش، به مثل سادگی اشیاء، لطفی در انتهای

طبیعت است. که انگار خود را به طبیعت حیات سپرده است. انسان ترك و انسان گریز! باور نمی‌کنم که در این ترك. انسانی توقف کرده است. چرا که در آنسوی این توقف، تصویر حرکت است که مارا در اینجا می‌تکاند. من دیدم که در اینجا. آنکه در حاشیه‌های روزانه‌ام، حرکت می‌کند، راه می‌رود و باد می‌کند. هنوز از یاد اوست که تغذیه می‌کند. و در حاشیه‌های روزانه‌ام، هم امروز، انسانی باد کرده می‌بینم که هیچ کاری برای کردن هیچ. ندارد. هیچ! و این هیچ او را تند می‌کند، با صدائی بی‌معنی. با خنده‌یی مثل گچ، و این هیچ با او تفریحی عامیانه دارد، و او سرگرمی پیش پا افتاده‌ی این هیچ می‌شود. دهنه می‌خورد، و تا فاجعه با افسار می‌رود. و از آنجا تا عدم بی‌افسار می‌دود: جفتك، زوزه، فریاد... نشخوار می‌کند، سوت می‌کشد، سم می‌زند، غلت می‌خورد... و برای همیشه آرام می‌گیرد. و آنوقت. خلائی حیوانی غول‌وار پهن می‌شود. مثل شانکر. نوعی مرگ که مرگ را آلوده می‌کند، مرگی بهتان خورده که بیزار از مائدهای بدبوست.

و «فروغ» حشمت مضاعف مرگ است، و مرگ مضاعف، زندگیست! زنده بودن است. حشش می‌کنم، می‌دانمش، می‌دارمش.

مدتی است که از او شعری نخواندم و یقینم اینست که شعر خویش را می‌گوید. و اوبه ادامه‌ی خویش در ایوان اول عصر ادامه

می‌دهد. عصر؟ وقتی که تلفظ می‌شود عصر تلفظ تقلید است و تقلیدی از تقلید، که اگر از طبیعت حتی پدیده‌ای می‌گیریم بارانی است که تقلیدی از بارانهای دیگر است.

وقتی که مگس حجره داری عنکبوت می‌کند. و عنکبوت در لذت مجسمه شدن تمام می‌شود. آه! ای امید حجره داران.

و حجره دار، همیشه در عقب صحنه در اطاق گریم است، وقت می‌گذرانند، لانه کرم حشرات را مائده می‌کند، و در کوچه‌های آینه، درخت درخت ریش را به جاهای نامربوط می‌کارد. و از ارکستر جلوی صحنه حتی نفسی نمی‌گیرد.

و بدینگونه است که باز در سالن انتظار، گل‌هایی فرسوده از جذبه. در برابر چشم‌های کور، و در برابر تاج‌های گل خشک می‌پژمرند.

تنهائیم و مهربانی نیست، از پنجره بهارهای مربع را می‌بینم. و بهار لایتناهی، نام جرأت را در پشت پنجره‌ها نمی‌جوید، گل سرخی می‌خواهد از جاده و خون، که در اطاق، عفونت ماندن است و افتخار مگس‌ها. و او گل سرخی بود از جاده و خون.

آیا حضور مرثیه ضربان شقیقه‌ام را دوبرابر کرده است؟\*

\* آیندگان ادبی؛ مخصوص سالگرد مرگ فروغ.

## چه هراسی دارد ظلمت روح

(سینمای حجم)

در محاصره واقعیهای روزمره ، انسان روزمره اسیر  
تنگناهاست ، در جستجوی فرصتی برای رهائی ، فضائی برای کمال ،  
و تنفس در کمال ، انسان روزمره به رؤیا می رود . و در تحقق  
رؤیاهاش گاه تا لب پرتگاه پیش می رود و تا قربانی واقعیت های  
تلخ حیات نشود ، می خواهد از روزمره بگریزد . و در تلاش یافتن  
دریچه‌ئی برای گریز ، خطر می کند ، تا در فضاهائی آسوده بال  
بزند و در هوایی نیالوده نفس بکشد . برای نپوسیدن باید تازه شد  
و برای تازه شدن باید عوض شد . کمال و پیمودن پله‌های کمال  
است که عوضمان می کند . تا نپوسیم باید که نمایم . و برای اینکه  
نمایم سمت کمال را نشانمان می دهند و سمت رجعت را . کمال  
عوضمان می کند و رجعت تکرارمان . پیمودن پله‌های کمال خطر

کردن است، آشنا شدن با حیرت است و حیرت راز است .  
کشف جرقه‌های پنهانی است در ظلماتی که مثل نور خیرده‌مان  
می‌کند .

«چه هراسی دارد ظلمت روح» جمله‌ایست که نتیجه آخر يك  
راه پیمائی در ظلمات است، عصاره نتیجه گیری انسانی است که از  
حاشیه‌های واقعیت روزمره به راه می‌افتد و در تلاش باز کردن  
دریچه‌ای برای گریز، به ماوراء، به Surnaturel راه پیدا  
می‌کند، پشت به دنیای مأنوس هر روزه می‌کند و شاید به کمک  
شیطان، ابلیس نجات دهنده، به جهان رها شدگان اذن دخول  
می‌یابد، لباس عوض می‌کند، و در جامه رهایی یافتگان راه پیمائی  
مدیدی را آغاز می‌کند و ویرانه را که نشان زندگی معمول او و  
روزهای رفته اوست پشت سر می‌گذارد، و به انسانهایی دیگر از  
جهانی دیگر می‌پیوندد. انسان دختر انگار تولد دوباره می‌گیرد.  
بار دیگر از رحم مادر بیرون می‌آید، و به سمت جنگل به سمت  
سرسبزی، (سمت بهشت؟) رومی‌کند، از ویرانه و آدم‌های ویرانه  
تنها مادر اوست که او را تا نزدیکیهای جهان رها یافتگان بدرقه  
می‌کند، و از آن پس این دختر است که در گذار آرام خود مارا جابه‌جا  
با زندگی انسان‌های رها، با مشغله‌هایشان و مسئله‌هایشان آشنا  
می‌کند. همراه دختر به ساوک می‌رویم و سالکان بسیار را در پناه‌های

گونه گون کمال می بینیم، در صحنه هائی از شعر و از شعور. تصویر-  
هائی که در مآورا نشسته اند و برای رسیدن به آنها و کشف آنها باید  
از حجم های ذهنی سازنده بگذریم، سوررئال در کار نصیب نصیبی  
در جائی نشسته است که بتوان با عبور از يك طول به آن رسید، در  
همان لحظه که از طول می گذریم، از عرض و از عمق می گذریم،  
از حجم می گذریم، برای رسیدن به حقیقت هر تصویر باید از آن  
حجم فضائی بی که در فاصله تصویر و واقعیت قبلی نشسته است  
عبور کنیم، و شیوه این عبور را شیوه ما در کشف حجم تعیین می کند.  
که شخصی است و به سیستم حسی ما و سلسله اعصاب ما مربوط  
است، اینست که سازنده فیلم به تماشاگر خود اختیار می دهد که  
در تماشای يك صحنه در خاق حس و خاق حرف سهیم باشد، اگر  
کارگردان خالق هیأت جمعی اثر است، تماشاگر اما در خلق های  
جزئی و پاره بی اثر حضور مؤثر دارد.

تولد در دنیای رهائی یافتگان، از مادری غنی و قدیم، از  
زمین است، از عشق و از شعر است، وقتی که آدمها در جنگل از  
خاك می رویند. حس رهایی چنان به وجد و شادی می بردشان که  
بی خبر بر زمین غلت می زنند و شادی که به اوج می رسد، غلت، حکم  
غریزه است حتی در يك حیوان شاد. و این غلت را در جایی دیگر  
هم می بینیم. وقتی که دختر اولین بار، او نیم فورم مردم رها را می پوشد  
از هیجان می غلتد، با طناب سفیدی از آخرین علائق دل، یعنی که



در جهان رهایی، انسان رها باز بی دل بستگی نمی ماند - همین که می خواهد به خود باز گردد، دلتنگی برای اصل گمشده‌ی خود و با ایمانی که در این جمله از دهانهای مشتاق معصوم به ما می رسد : «عشق می تواند ما را به خود باز گرداند» در زیر جذبه های ابلیس که خود در جذبه های حق سلوکی کامل دارد.

همه می خواهند به جوهر شعر برسند، و با گذار از این صافی به حق برسند - پس شعر سهمی دارد مثل زمین، مثل عشق، بسیاری از دیالوگها را شعر پر می کند، از شعر متولد می شوند، با شعر می روند. و شعر به عنوان گنجینه ی گرامی حیات، و حافظ میراث می ماند، و تبادل خنجرها وقتی که در دستها می چرخند، پاداش افتخاری است که از شعر می گیریم، گوئی تبادل خنجر مبادله رؤیاست. چه هنگامی که در دست شاعر فضا را می شکافد تا کلمه ها را شکار کند و در صندوق میراث بریزد، و چه هنگامی که روی سینه انسان رها، مهربان می خوابد تا پوست او در لمس افتخار متبرک شود. وقتی که شعر سر می رسد زمان توقف می کند. گو اینکه در سراسر فیلم نشانی از زمان نیست. و اسطوره های که فیلم اینگونه می آفریند همه ی اعصار را دعوت می کند. با آدمهایی که بی هیچ ارتباطی ارتباط کامل با هم دارند. بی نام می مانند و بی نام می روند، و وقتی هم که می روند، جز شوهری که بی تفاوت نگاهی به همسر رفته می کند و می گذرد و کودکی که گای کوچك را بالبخندی کوچك

بر جسد مادر می‌گذارد و می‌رود: هیچکس دریغی از این مرگ ندارد چرا که همه خود را در بی‌مرگی می‌بینند و این بی‌مرگی را موهبت عشق و سلوك در مراحل عشق نثارشان کرده است. عشق به نور، و نور که عاشق را و عشق را به جایی می‌برد که خارج از حوادث حیات حذف می‌شوند، و ساختمان‌های از نور می‌گیرند: زنی که روی ریل غلت می‌خورد و در صدای قطار حذف می‌شود در پله‌ای از سلوك به آن مرحله از عشق و کمال می‌رسد که هر قطره خون او وقتی به خاک می‌ریزد نور می‌شود و آئینه می‌شود.

و همین‌جا است که دختر نازه وارد، پرسناژ اصلی فیلم، وقتی که در گشت و گذار خود در برابر این صحنه قرار می‌گیرد (صحنه‌ی ربختن خون زن بر خاک و برخاستن نور از خاک) ناگهان مأیوس می‌شود و اینهمه را در ظرفیت خود نمی‌بیند، غبطه می‌خورد و درد می‌کشد و در این درد کشیدن است که تصویرها در فیلم عوض می‌شوند، سیاه، سفید می‌شود و سفید، سیاه می‌شود.

این چند اشاره، اشاره‌ی کوتاهی است به آن حجم‌های ذهنی سازنده که گفتیم باید کشفشان کنیم تا بتوانیم با عبور از آنها، به حقیقت تصویرهایی که در ماوراء نشسته‌اند برسیم، حجم‌های فضائی نصیبی فضای معلق نامحدود (Espace) نیست بلکه يك فاصله فضائی، يك (Espacement) است که بعدها سه‌گانه در شعر دارند، و این مکانیسم خیال نصیبی است. و بی‌جهت نیست

که در دیالوگ ، مصرع‌های شاعران شعر حجم را به کمک گرفته  
است . و کارگردان گوئی به قصد ، مانیفست حجم‌گرایی  
(اسپاسمانتالیسم) را به شکل متعالی‌اش در فیلم پیاده کرده است ،  
و طلیعة این جنبش در سینما ، جوانی را مبارك می‌کند.\*

---

\* «چه هراسی دارد ظلمت روح» نام يك فیلم سینمایی از نصیب  
نصیبی‌ست که اولین بار در جشن هنر شیراز به نمایش درآمد (سال ۵۲) و  
این مقاله نیز در نشریه جشن هنر در شیراز منتشر شده است.

## شیعه، جهان روحانی ما

بیست سال فکر و اندیشه انسان کور بن . بر سر کاری رفته است که کار انسان من و انسان تو را، که کار انسان ایرانی را، در خلال بیست قرن جذبه و حرکت آسان کرده است. و تا آسان کند چه مشکل رفته است، و در این راه پیمائی مدید. بیست سال در خون ما و در حس ما گذر کرده و از ظلمات ذهن، نورهای نهفته در خون و در حس ما را بر کشیده و در نگاه ما درخشانشان کرده است.

در سال ۱۹۷۱ انتشار جلد اول و دوم کتاب «در اسلام ایرانی» En Islam iranien هانری کوربن طلیعه زحمتی بود که این فیلسوف بر سر کشف ذخائر معنوی و روحانی مذهب ما گذاشته بود. هنوز در حشر و نشر با این دو کتابم که جلد سوم و چهارم این تألیف بزرگ امسال بدستم می رسد. چهار کتاب عظیم، چهار کتاب

محتشم ، که همانقدر که خط‌های شناساننده عرفان ما را ترسیم می‌کند، و همانقدر که ارائه‌کننده مشخصه‌های روحی ملیت و روحانیت ایرانی است همانقدر نیز از کوربن چهره‌ای درخور و مستحق می‌سازد و پهلوه‌های پنهانش را آشکار می‌کند. یعنی از يك مستشرق ایران‌شناس متفکری می‌سازد که به ناگهان در چشم روشنفکر فرانسوی برآحتی در صنف فیلسوفان شاعر و شاعران فیلسوفی می‌نشیند که در فکر و فلسفه انسان امروز دست می‌برد و در حیات روشنفکران حضور دارند. اینکه دوره چهار جلدی «در اسلام ایرانی» خیلی زود جایش را در کتابخانه‌های کتابخوانان حرفه‌ای فرانسه باز کرده است تنها به علت آن نیست که از فلسفه ایرانی اسلام تغذیه کرده و از فلاسفه شیعه و دریافت‌های فکری عارفان ما نفس گرفته است، بلکه برای این زمینه غنی، نشر درخور و زیبای مؤلف نیز، چه آنجا که نقل متن می‌کند (و قسمت بزرگی از کتاب را همین نقل متن‌ها می‌سازد) و چه آنجا که حرف دهان خودش را می‌نویسد، در شعاعی از جذبه، حضور خودش را به رخ می‌کشد و حضور این سری از تحقیقات کوربن در مجموعه انتشارات «Bibliothèque des idées» مؤسسه گالیمار خود توجیهی از جای جدید او در صنف نویسندگان و مقام تازه او در معارف امروز است.

جلد اول کتاب در قلمرو Shi'isme Duodécimain (شیعه دوازده امامی) است. هوش روحانی و روحانیت هشیارانه آن،

طریقت و تبنورهای عارفانه آن، و طریقت بی‌ورود در آئین‌های  
نصوف، که به هر حال رفتار در راه یکی از امام‌ها و کسب تعالی  
در این راه است. که در گذار از آن، ذهن خواننده، و چشم ذهن  
مجهز به اسلحه‌های دقیقی برای شناخت امام می‌شود، و شناخت  
خود، «خود» مؤمن. که به گفته سنائی شناخت امام به عنوان  
راهنمای شخص و چراغ راه و رفتار، رفتاری است به سمت  
شناخت خود.

عنوانی که در زیر نام کتاب آمده است:

Aspects Spirituels et Philosophiques

خود قبلاً زمینه کلی حرف را در هر چهار جلد معین می‌کند، یعنی  
«منظرهای روحانی و فلسفی اسلام، و این دریچه نگاه کوربن است  
به موضوع‌هایی که هر جلد از کتاب را دربر می‌گیرد.

جلد دوم آن مخصوص اشراق و جهان اشراق است، از  
سهروردی تا سه قرن پیش، در بحث از فلاسفه‌ای که در ادامه خط  
سهروردی درخشیدند. فلاسفه اشراق (اشراقیون) که فیلسوفان  
«شرقی» اند، در معنای متافیزیک کلمه «شرق» که از آنان غالباً  
به فیلسوفان «افلاطونی» در مقام مقابله با ارسطوئیان اسلام یاد  
شده است. کوربن یادآور می‌شود که اصل و ریشه این «افلاطونیان  
پارسی را در اسلام باید در اراده دلیرانه و قهرمانانه متفکر جوان  
و نابغه‌ای جست که از شمال غربی ایران برخاست و درسی و شش



سالگی شهید عقاید خویش شد (۱۱۹۱ میلادی): شهاب‌الدین یحیا سهروردی. مؤلف در این جلد چهرهٔ خادم و میهن‌پرستانهٔ سهروردی را به‌تمام در روشنائی تصویر می‌کند و با بحث آثار و نوشته‌ها و عقاید او و با تعبیرهای دوشیارانه‌ای که از متون مانده از این فیلسوف می‌کند حق او را در تاریخ فلسفه ایران و در ادامه یافتن اصالت قومیت و ملیت ایرانی به‌خوبی ادا می‌کند، آنگونه که از خلال تعبیرها و تفسیرهای او خواننده مدام به این حقیقت فکر می‌کند که چگونه هوش مستقل ایرانی و ذهن اصیل او همیشه مشرف بر تهاجم‌های فکری و ذهنی فاتحان بوده و ایده‌ئولوژیهای عاریه و فکرهای آمده از ایلغار را پذیرفته، در خود برده، حل کرده و چیزی شسته‌تر از آنچه بوده از خود ارائه کرده است، که حتی ایده‌ئولوژیهای فاتح نیز خود را در آن شستشو داده‌اند.

کوربن در بحث از تألیفات سهروردی نشان می‌دهد که این آثار خودشان به‌روشنی خط اساسی آن حرف اصلی شیخ اشراق را بروز می‌دهند: حیات دوبارهٔ فرزاندگی کهن پارسی، فاسفه نور و ظلمت... و هنوز این سنت «شرقی» سهروردی در ایران تا زمان ما حیات و حرارت خود را ادامه داده و مانده است و در دوران رفرم مذهبی اکبرشاه تأثیر بزرگی در هند برجا گذاشت.

جلدهای سوم و چهارم «اسلام ایرانی» که کتاب‌های سوم تا هفتم این ساختمان تحقیقی کوربن را دربر می‌گیرد، اختصاص به

تصوف ایرانی، جهان عرفان. مشرب‌های عرفانی از يك طرف و از طرف دیگر به تصوف در مقام ارتباطش با مذهب شیعه، پیدا می‌کند و این ارتباط را در متن و در حاشیه با زیرکی کشف و ارائه می‌دهد. تعبیرها و طراوت‌هایی که اصول قرآن در پیش عارفان پیدا می‌کند. و بر این تعبیرها و طراوت‌ها هوش ایرانی همیشه با زیرکی‌های گریز، میراث باستانی خود را به نوعی با آن در آمیخته است. همان‌ری کوربن در اینجا در کنار اشراق سهروردی که از شمال ایران برخاست به جریان ذهنی عظیم دیگری که همزمان او از جنوب ایران برخاست می‌پردازد و از آن بایکی از درخشانترین چهره‌های تصوف ایران و عجیب‌ترین مردانی که همزمان با سهروردی بود، روزبهان بقلی شیرازی. (۱۲۵۹-۱۱۲۸) که متأسفانه تا سال‌های پیش، و گاه حتی هنوز، حتی روشنفکر ایرانی نامی از او نشنیده بود و نشنیده است، آغاز می‌کند. آثار و تألیفات روزبهان و دکتربین فلسفی‌اش متعالی‌ترین معرف روحانیت تصوف ایرانی است. کوربن يك کتاب را تماماً به او اختصاص می‌دهد و در کتابهای چهارم تا هفتم نیز جای جای در بحث از شیعه و تصوف ناگزیر از ارجاع به او و ذکر نام او و نقل فکر و اندیشه او می‌شود. نگارنده شکرگزار کوربن است که بر اثر زحمات او وقتی به سراغ روزبهان به عنوان فیلسوفی روحانی رفت او را نثرنویسی توانا و شاعری ظریف نیز دید و دید که در این قلمرو هیچگاه حتی از این بزرگ مرد در این مملکت ادا

نشده و همه ریش و سبیل داران تمام وقت، وقت خود را صرف نام‌هائی نشخوار شده و جویدن فکرهائی لقمه شده از پیش، کرده‌اند.

کوربن پس از آن به رنسانس عهد صفوی و شکفتگی فکر فلسفی ایران می‌رسد (کتاب پنجم) و به تدریج در کتابهای ششم و هفتم، جلد چهارم تألیف خود را با نام‌ها و مکتب‌های فلسفی تازه‌ای تمام می‌کند که چندان از روزگار ما دور نیستند.

کاری که هانری کوربن کرده است که آدم حس می‌کند سهم هر ایرانی در آن هست، با دو تعبیر: تعبیر اول اینکه سهم هر ایرانی من باب وظیفه ایرانی بودنش و من باب تربیت اسلامی شیعی‌اش که او را برپشتوانه‌ای از يك روحانیت غنی می‌نشانند اینست، که جای خودش را در روحانیت‌های مذهبی جهان بشناسد و بشناسد آن معیارها و ارزش‌های فارقی را که اوی مسلمان را از مناظر روحانی دیگر دین ممتاز می‌کند. تعبیر دوم این سهم اینست که خدمت هانری کوربن به ایران و به شناخت مذهب و ملیت ما با تألیف این کتاب آنچنان عظیم و بی‌حصار است که هر ایرانی سهم خودش را و سهم رضایت خودش را در آن می‌بیند، مسلمان و هر ایرانی متعلق به هر اقلیتی که ریشه در روحانیت‌های باستانی ما دارد.

هانری کوربن با اینکه در عنوان و نام تألیفش کلمه‌های اسلام و ایرانی را به کار برده، اما قلمرو حرفش را در داخل کتاب اختصاص

به « Shiisme Iranien » (شیعه ایرانی) داده است و اینجا گذشته از هوشی که در عنوان گذاری به کار می برد توجیه این مسئله است که فهمیدن آنچه که فلاسفه ایران و روحانیان ایران خودشان و ذهنشان را وقف آن کردند از این طریق میسر است که بدانیم جوهر صرف، شناساندن آن پیام واقعی است که در اسلام است و ما را از شیوه های فکری و دریافت های فلسفی آنها آگاه می کند. او می گوید در حقیقت مذهب شیعه و فلسفه شیعه تأمل و غور فلسفی را متوجه واقعیت و عمل پیام پیغمبرانه می کند و این نمود فلسفی را به سمت همان پیام سوق می دهد. و از آن يك «فلسفه پیامبرانه» می سازد که حالت های نمونه ای و برجسته اش در شخص پیغمبر و در شخص امام های دوازده گانه تأمل می شود. و اشراق را در واقع قیام فلسفه نور در پارس باستان می داند. و تمام خطوط روحانی مشخص کننده «ایران اسلامی» را که در تألیف خودش برجسته می کند و نشان می دهد. همان خطوط مشخصه شیعه و اشراق است. و این ها همه همان مشخصه های است که تا به حال بسیار کم شناخته شده اند و همه آن چیزی است که از حالا باید یاد بگیریم از فیلسوف هایمان و از متفکران روحانی و عارفان ایرانی و آنچنان عمیق و عظیم است که دیگر حتی وظیفه ما است که با تلاش و زحمت، امروز و فردا، با آنها و به خاطر آنها یادشان بگیریم.

کوربن می گوید که این جالب توجه است که وقتی از

«فلسفه پیامبرانه» حرف می زنیم می بینیم که حتی واژه‌ها همه ریشه‌های ایرانی دارند، واژه‌هایی که برای نشان دادن مأموریت الهی پیغمبر اسلام به کار برده شده و شخص پیغمبر (و خشور، Payambor که در زبان عرب رسول و نبی است). چرا که این واژه‌ها خیلی پیشتر از اسلام در اوستا، کتاب مقدس «پارس زرتشتی» ارائه شده بود. کوربن معتقد است، که آن پیغام پیامبرانه ایران قدیم، به وسیله اشراق سهروردی در ردیف پیام پیغمبران بزرگ قرار گرفته است. می گوید هنوز وقتی نوجوان ایرانی گذشته ایران قبل از اسلام را فرا می گیرد به يك دوران «جاهلیت» و ظلمت و «بت پرستی» برخورد نمی کند، بلکه با نام‌ها و حالت‌های قهرمان‌های شاهنامه فردوسی آشنا می شود، و پیغمبری به نام زرتشت را می شناسد که نامش در ادبیات فلسفی غرب به وسیله نیچه و کلو کرو فیلسوفان دیگر آمده است. این قدیم ترین نامی است که در افق گذشته مذهبی ایران می درخشد (پنج یا هشت قرن قبل از میلاد مبدأ ما). کوربن با این حرف می خواهد نتیجه گیری کند که پیش ایرانی با چنان سرمایه هوش و دانش باستانی، طبیعی است که ادراک‌هایی که از سنت و پشته‌های سنت‌های باستانی اش دارد، در دین اسلام به تظاهر اشراق و طلوع درخشان شیعه دوازده امامی برسد.

در مورد جستجوی مبناها و مناظر روحانیت شیعی می گوید:

«شیعه حیات انسان روحانی است». امام به مثابه رهنمای درون



« Guide Intérieur » ، یا چراغ دل بر تمام روحانیت شیعی ما  
مشفرف است.

کوربن ادبیات شیعه را بی کرانه و بگرمی خواند، و کتابشناسی  
آنها حادثه شناسی، و تعبیرش اینست که کتابشناسی ادبیات شیعه،  
با توقف در کتابخانه ها و جستجو در کاتالوگ ها میسر نیست، از  
يك گفتگوی دوستانه، از يك برخورد نامنتظر، و گاه از يك زیارت،  
به حادثه کشف يك اثر می رسید، و این اثر همیشه آنچنان است که کشفش  
برایتان يك حادثه است. ممکن است حیرت کنید و بپرسید پس چرا تا  
کنون از این غنا و از این ذخائر برای شما حرفی زده نشده است  
(البته خطاب کوربن به خوانندگان فرانسوی اش است)، جواب  
تقریباً همیشه اینست برای اینکه تنها اکنون وقت آنست که شما این  
کتاب ها و این مسائل را بشناسید، زندگی شیعه بیشتر از جهان های  
مذهبی دیگر، حضور تمام شما و تمام حضور شما را در خود می-  
طالبد تا بتوانید در آن نفوذ کنید و روحانیتش را جذب کنید. یعنی  
برای فهم روحیه این مذهب باید مهمان روحی او باشید. (منظور  
کوربن در اینجا این است که جهان شیعه را باید از داخل آن نگاه  
کرد نه از خارج) - اما مهمان يك جهان روحانی بودن یعنی آغاز  
اینکه در خود، خانه ای برای او بسازید. چون ممکن نیست در جهان  
شیعه، مثل هر جهان روحانی دیگر، زندگی کرد و فهمید که چگونه  
آنجا زندگی می کنیم، مگر آنکه آن جهان روحانی نیز در



شما زندگی کند. بدون این درون پیمائی نمی شود از آن حرف زد مگر از خارج، و این بیراهه رفتن است و نقض غرض، چرا که بنائی را بی نفوذ در داخل آن، نمی توان شناخت.

اینکه فلاسفه اشراق، اشراقیون، و همه آنهایی که در خط سهروردی ادامه داده اند، فلسفه و روحانیت را جدائی ناپذیر می کنند، در حقیقت به اندیشه های اسلام ایرانی بر چسب خاص خودش را می زنند. و با این وسیله جستجوگر و طلبه را به سمت حادثه های بزرگ روحی سوق می دهند و به يك جستار مدام و دراز بر می انگیزانند. می گوید خصوصیت این مهمان، صفت این مهمان، صفت يك دیدار کننده ای که برای گذراندن تعطیلات رفته نیست، بلکه صفت مهمانی است که همانجا منزل می کند، و فرزند خوانده ایست که سهمی در التزام های پسران دیگر آن خانه دارد، و سرانجام، سکنای مدام او و پناه او می شود. و این سکنی، بدون شك يك سکنای «آئینی» است، خانه باطن او است.

کوربن وقتی به نقل از فلاسفه اشراق می گوید، در شیعه، فلسفه و روحانیت جدائی ناپذیرند، درباره فلسفه ای حرف می زند که برای فهم آن و رسم اضلاع جهانی آن، و تعیین جای آن در فلسفه کنونی جهان و فلسفه غرب، می گوید: «مانا چاریم، و باید، اینجا و همه جا، این ابهام دو پهلو را بشکنیم با گفتن اینکه ما باید از «فلسفه اسلامی» حرف بزنیم و نه از «فلسفه عرب». و فکر می کنیم که با اینکار

در عین حال آن عظمت رسمی، عظمت پیغمبرانه عرب را، در تصور عرب، در ادراك عرب در مقام ارتباط با پیغمبر اسلام - تضمین و تأمین کرده ایم. یعنی آن عظمت پیغمبرانه ای که از پله های بسیار متعالی مشرف و مسلط بر این جاه طلبی های ناچیز سیاسی ست. چرا که این مسئله يك مسئله الهی است که آمده ها نمی توانند از آن برای خود مالکیتی بسازند.

بنابر این باید گفت «فلسفه اسلامی» و نه «فلسفه عرب». برای آنکه بی هیچ کتمان تاریخ فلسفه و تاریخ روحانیت اسلامی پُر است از نام ها و شخصیت های ایرانی، نه تنها در جریان اولین قرن ها بلکه از قرن هفدهم تا زمان ما نیز (یعنی به اصطلاح فلاسفه از قرن دهم هجری به این طرف، یعنی سه قرن اخیر).

این تاریخ از بناهایی ساخته شده و بر تألیف هایی ایستاده است که نه تنها به عربی کلاسیک نوشته نشده اند بلکه همه به زبان فارسی آمده اند. و این آن چیزی است که سهم ایرانی را در بنیان و حیات فلسفه اسلامی و روحانیت اسلامی می سازد. و این صراحتاً همان جهان روحانی است که سبک خاص خودش را دارد. یعنی سبک اسلام ایرانی، مذهب شیعه، یعنی سبک اشراق، جهان اشراق، جهان تصوف و جهان عرفان.

---

\* حاشیه بی بر کتاب «در اسلام ایرانی» اثر چهار جلدی شانری کورین

فیلسوف معاصر فرانسوی؛ مجله تماشا، شماره ۱۵۵ فروردین ۱۳۵۳.

در پیچیدی بر :

## شعر و کار ناظم حکمت

(۱۹۰۱-۱۹۶۳)

وقتی از ناظم حکمت حرف می‌زنیم، نه از کسی که به جایی  
تعلق دارد و نه از کسی که به چیزی تعلق دارد، از انسانیت و از  
چیزی انسانی حرف می‌زنیم، از شاعری که به تمام مردم روی زمین  
تعلق دارد.

مثل بدر، من واژه‌هایم را روی زمین افشانده‌ام  
یکی در خاک اودسا، یکی در استامبول و آن دیگری در پراگ  
میهن محبوب من تمام زمین است  
و به هنگامی که نوبت من در رسد،  
برگور من تمام زمین را بگذارید.

حرفی اگر از او خوانده‌ام از این سه حرف خارج نیست،

از آزادی، از زندگی و از شعر:

«شاعر در حوضچه‌ای شیشه‌ای است. باید از آن بیرون آید.»

و او از همان مکن بلورینش مرده را هنوز به لبخندی برادرانه در

شعرش صدا می‌زند. لبخندی که به دنبال چه بسیار رنج و سالهای

زندانی و شکنجه، از لحظه‌های نشسته محبس «پورسا» تا لحظه‌ای سنده

مرگ، همچنان بر لب داشت:

برادران من.

شعرهایمان را باید بتوانیم همراه گاو لاغر به

خیش ببندیم

شعرهایمان باید تا زانو در لای ولجن برنجزاران

فرو روند.

باید تمام نورها را درو کنند.

و همچون مرزهای کیلومتری، شعرهایمان باید

جاده‌ها را علامت بگذارند.

تزدیکی دشمن را طلایه باشند.

و تام تام در جنگل...

اما ناظم حکمت را نباید از آن رئالیست - سوسیالیست‌هایی

دانست که فی‌المثل، در برابر نقاشی آبستره ابروترش می‌کنند، در

یکی از مصاحبه‌هایش خواندم که هم او برای کرسی نشاندن آن در

شوروی چه بسیار مبارزه کرده است، به عقیده او همیشه می توان در آبستره، چیزی انسانی جست، و اعجاب در اینست که ناظم با تمام ادراکات فلسفی اش، مبارزه و شخصیتش، بی آنکه هنر شعرو شکل متعالی اش را سقوط دهد توانسته است در میان زندگی و کار توده های ملت ترك حیاتی ازلی بگیرد، و بیهوده نیست که **توستان تزارا**، شاعر بزرگ فرانسوی، سوررئالیست و بنیان گذار دادائیسم، در شعر ناظم زیبایی و سحر و قدرت می بیند.

ناظم حکمت امکانات و استعداد های شاعرانه شدن زبان ترك را کشف و ارائه کرد، پیش از او: شعر ترکیه و سیاه ای بود در خدمت گروهی «ممتاز»، که ذهن مردم واقعی را سهمی در آن نبود، زبان ترك هنوز طعم شاعرانه خود را نیافته بود، زبانی بود منجمد و مرده که در حقیقت از طبیعت عثمانی اش دور افتاده بود و شدت و قدرتی را که خاص زبان جامعه ترك است به کار نگرفته بود، در چنین زمانی هنوز استادان بزرگ شعر ترك شناخته نشده بودند و از یونس عمره، کاراجا اوغلان، پیر سلطان صحبتی نمی شد و کسی راهم تصور آن نبود که ترکی ناچه درجه می تواند زبانی شاعرانه، لطیف و قادر باشد.

انتشار اشعار ناظم حکمت ناگاه محیطی از حیرت برانگیخت، زبانی تازه، پربار که از نیروئی جادوئی برخوردار بود و به کمک شیوه های بیانی جدید و خلاق فرمول های تازه زبانی که ناظم در شعر

ترکی وارد کرد. شاعران و نویسندگان نسل‌های بعد و روشنفکران ترك توانستند به زیبایی نهفته زبان خودشان پی ببرند.

ناظم حکمت طنین کلمات ترکی و فولکلور مردم ترك را کشف کرد و این دو را در استیکی تازه به هم آمیخت، دهقان ترك مصرع او را زمزمه می‌کند و عقیده دارد که از اجدادش سینه به سینه به او رسیده است.

مصطفی یونس حکایت می‌کند\* که در سال ۱۹۴۳ دانشجوی جوانی برای گردآوری اشعار عامیانه و قصه‌ها و ترانه‌های فولکلوریک به یکی از دهات کوهستانی ترکیه می‌رود تا از دهان روستائیان، جوان‌ها و پیرها و بچه‌ها چیزهایی ضبط کند. دهکده‌ای با چهل خانوار، با بام‌های کوتاه. و پنهان در میان تخته‌سنگ و فقر، و پرت آنچنان، که ۱۴ ساعت پیاده روی را از میان راه باریکه‌های مشکل و خطرناک می‌طلبد. فولکلورист جوان را در گرما گرم کارش، دختری دهاتی صدا می‌کند.

- منهم ترانه‌های زیبایی از يك شاعر بزرگ بلد هستم که بلندترین کوه‌ها و سخت‌ترین صخره‌ها را نرم می‌کند. و شروع به خواندن می‌کند. اما دانشجو با حیرتی تمام در می‌یابد که دختر شعرهای ناظم حکمت را می‌خواند:

- شاعر این شعرها کیست؟

---

\* Action poetique شماره ۲۱، سال ۱۹۶۳.



و روستائیان جواب می دهند:

- این حرف ها مال شاعر بزرگی است که بین ما دهان به دهان گشته، از پدران و پدر بزرگ های ما، آنها زمزمه کرده اند، اینها از اجداد ما به ما رسیده است. ما چه می دانیم کی آنها را ساخته است؟ و دختر دهاتی با اطمینان تأکید می کند که آنها را از مادر بزرگش شنیده است.

دانشجو به شدت کنجکاو می شود تا دریابد از چه راهی ناظم حکمت به این ده دور افتاده و در دل ساکنانش رسوخ کرده است. او یکی از این شعرها را که دهاتیان می خواندند خود به خوبی می شناخت: «بشتابید، من شمارا به ذوب کردن سرب دعوت می-کنم. عجب، شعری که ناظم حکمت در زندان «بورسا» ساخته است چگونه در اندک مدتی توانسته است با قدیم ترین ترانه های قرنهای پیش قاطبی شود؛ دانشجو بسیار بار برای حل این معما به آن دهکده برمی گردد و هربار همان جواب را می شنود:

- شاعری بزرگ است، مردی بزرگ است، ما آنها را از پدرانمان یاد گرفته ایم.

سرانجام به این اعتقاد می رسد که ناظم «مثل آبهای زیرزمینی نفوذی پنهان و نامرئی در میان دل ها و خواسته های مردم، معلم ها، دهقانها، فروتنان جامعه ترك داشته است»، و زبان این مردم را آنچنان در شعرش به کار گرفته که گوئی در گذشته های دور این مردم زیست

کرده است .

مردم سرزمین ناتوایی شعر را در گذار قرن‌ها دوست داشته‌اند  
و دوست می‌دارند . جنبش‌های مردم این سرزمین با سرودهای  
بزرگترین شاعرانشان تقطیع شده‌است که ناصح حکمت یکی از آنها  
است و بی شک بزرگترینشان :

برادرانم،

علی رغم موهای بورم، من

آسیایی هستم

علی رغم چشمان آبی‌ام، من

آفریقایی هستم

اینجا، در کشور من درخت‌ها سایه از خود ندارند

درست مثل درخت‌های شما، آنجا،

در کشور من، آنجا، نان روزانه در دهان شیر است،

و در پای چشمه‌ها ازدهاها خفته‌اند.

و می‌میرند قبل از پنجاه سالگی در وطن من،

درست مثل وطن شما ؛ آنجا.

علی رغم موهای بورم، من

آسیایی هستم

علی رغم چشمان آبی‌ام؛ من

آفریقایی هستم

هشتاد درصد مردم من خواندن و نوشتن نمی‌توانند

و شعرها از دهانی به دهانی راه می‌سپرند و ترانه می‌شوند

در کشور من ؛ آنجا: شعرها پرچم می‌شوند

درست مثل کشور شما؛ آنجا.

شیرین و فرهاد شعر است، و شعر در اینجا پرچم می شود.  
در پایان وقتی که ارزنی ها، نشسته و ایستاده، و گروهی بر درختها  
(کاشته های فرهاد) تکیه داده و سن را پر کرده اند از درون کوه  
صدای ضربه های گرز فرهاد بر می خیزد، و مادری به بیچه اش...

- به صدای گرز گوش کن پسر، به صدای گرز گوش کن... و  
در ادامه صدای ضربه های گرز پرده می افتد.

شیرین و فرهاد به نظر من بیشتر خواندنی است، تا اجرا کردنی،  
و اگر تأثر را محدود به آنچه در صحنه، جدا از متن نوشته، عریان  
می شود بدانیم، در اینجا همه چیز حرف است و در خارج از گفتگوها  
و اندیشه ها مکانی نمی بینیم که تأثر فکر شده را از تأثر اجرا شده  
جدا کنیم.

در اینجا فضیلت حرف و اندیشه بر نمایش چنان است که  
اجرای آن بازتاب مادی و ساده متنی است که میزانشن و تصرفات  
آنها تحت الشعاع قرار می دهد. و این اطاعت نمایش از حرف و  
فکر برای شاعری چون ناظم حکمت، امری طبیعی و پذیرفتنی  
است. و تأثر نمی تواند همچون موسیقی، نقاشی و رقص، هنری  
مستقل باشد با بیانی مستقل، مگر آنکه تصور کنیم که میزانشن برای  
خودش زبان نمایشی خاص و خالص داشته باشد که شکل و صدا و  
حالت را به استخدام بگیرد و به جای صراحت دادن به اندیشه ای،  
روشن فکر را به اندیشه کردن وادار کند و گروه مفسران در راه و

بحث زیبایی‌شناسی. و شاید در آمیختن زبان صحنه با زبان واژه‌ها و تأثر مکتوب. که از جلوه‌های خوب آنست، حکمتی بر این تدبیر باشد، که عزیز داشتن زبان صحنه است در عین اطاعت از زبان واژه‌ها.\*

و ناظم حکمت به جای به کار گرفتن زبان تجسمی و فیزیکی صحنه، به زبان واژه‌ها رو می‌کند بی آنکه به لزوم جلوه‌های صحنه و امکاناتش پشت کند. هم ازین روست که در نمایشنامه شیرین و فرهاد از زبان صحنه نیز غافل نبوده است (بازی مهمنه بانو با نور روی دیوار، صحنه دوم از پرده دوم). حرکتهائی کنائی و اشاره‌هائی مبهم که اندیشه شاعر را در خلاء نگاه می‌دارند. و بدین ترتیب ناظم حکمت همانطور که تمام مردم شهر را به روی سن می‌کشاند (صحنه آخر) همیشه اصرار آن ندارد که حرفش را بیواسطه و لخت تحویل همان مردم بدهد، چرا که زیبایی هیچ وقت مستقیماً ما را نمی‌گیرد و اینکه سپیده دم زیباست حتماً برای آنست که چیزهایی را در نظر ما معلق و مشکوک نگاه می‌دارد، و نباید شعر تأثر را از تأثر گرفت، چرا که تأثر شعر است، و شعر هنری زبانی است. و در مسیر رعایت همین هنر زبانی ناظم حکمت است که

\* به عنوان مثال و یکی از بهترین آناری که در این زمینه خواندم نمایشنامه چند لیومر و نیم از واعیث نوشته اسماعیل شاعرودی شاعر معاصر را می‌توان ذکر کرد. جهان نو شماره اول خردادماه ۱۳۴۵

ثمین باغچه بان را و سواس کار به دقت های مدید گشانده است تا پنج بار ترجمه را از سر بگیرد و هر بار زبانی منقح تر ارائه کند. و وقتی آخرین نسخه تجدید نظر شده را مترجم در اختیار من گذاشت، کنجک و شدم تا تورقی در چهار ترجمه پیشین کنم، و اندیشیدم که در گذار این تغییرها و دگرگونی ها، انسانی مشتاق، حقیقت خود را مصرف کرده است.

در متن حاضر فی المثل در همان صفحه اول وقتی می خوانید:  
« و ما که به هنگام تاختن دشمن بر دیارهای شما. «عرب - زنگی»  
وار جنگ آوردیم و نام آورترین پهلوانان را بر زمین کوفتیم... که  
گیسوان زربفت ما بر زمین می ساید.»

این. محصول رضایت لحظه های درازی است که در میان  
این جمه ها سپری شده اند:

۱- و ما هنگامیکه سپاه دشمن بر خاک های شما می تاخت  
چون «عرب - زنگی» جنگیدیم و پشت نامدارترین پهلوانان را بر  
زمین آوردیم... که گیسوان زرین ما قوزک پای ما را می کوبد  
(نسخه اول مدادی).

۲- و ما که به هنگام تاختن دشمن بر خاک های شما چون  
«عرب - زنگی» مصاف دادیم و نامدارترین پهلوانان را به زانو  
در آوردیم... که مشکین کمند گیسوان ما بوسه بر ساق سیمین ما  
می زند (نسخه دوم پاک نویس دستی)

۳- و ما که به هنگام تاختن دشمن بر دیارهای شما، «عرب-  
 زنگی» وار جنگیدیم و نامدارترین پهلوانان را بر زمین کوفتیم...  
 که گیسوان زربفت ما بوسه بر زمین می زند (نسخه سوم ماشین شده).  
 ۴- و ما که به هنگام تاختن دشمن بر دیارهای شما، «عرب-  
 زنگی» وار جنگ آوردیم و نام آورترین پهلوانان را بر زمین کوفتیم...  
 که گیسوان زربفت ما تا زمین می یازد (نسخه چهارم ماشین شده).  
 چنین وسواسی، شاید مترجم بی حوصله‌ای را تا آستانه ستوه  
 پیش ببرد، اما باعشق دیرینی که مترجم ناظم حکمت به کار و به شعر  
 شاعر بزرگ ترك می ورزد و انس شائزده ساله‌ای\* که با محیط  
 زبانی شاعر دارد. بی جهت نیست اگر ترجمه‌ای اصیل، امین و قادر  
 در پیش رو داشته باشیم، تا پس از عبور از میان تصاویر صحنه‌ها و  
 گفتگوها، همچنان در هوای شعر ناظم بمانم و زمزمه کنم:

بگذار انگشت‌هایم رویت را از برکنند.\*\*

---

\* منظومه‌خایی از ناظم حکمت» اولین کاری است که در سال ۱۳۳۱  
 از او خوانده‌ام، با همکاری احمد - صادق - از انتشارات مؤسسه مطبوعاتی  
 «هنر پیشرو». انتشارات سپهر.

\*\* مقدمه منظومه «شیرین و فرهاد» اثر ناظم حکمت، ترجمه‌ی  
 ثمین باغچه‌بان، آبان ۱۳۴۶.



## از: بیانیه‌ی دوم شعر حجم

«... به ته هنر که برسی به حجم می‌رسی. حجم عمق هر هنری است. احساساتی نمی‌شود. بی‌حسی هم تعریفش نیست، مثل خود طبیعت است، و به نفع طبیعت در هنر عصیان می‌کند و در این حالت سرکش. زندگی فرزانه‌ای دارد. آماده برای کشف، ماده برای جذب، و نور برای هنر.

ما این عصیان را با خود می‌بریم، برشانه می‌بریم، شانه‌ای که زخم‌هایش از آن شماست.

زخم‌های قدیمی، که از قدیم مثل چشم‌های شما بازمانده است، چه قدیم‌هائی! قدیم‌های در پناه باد، و حالا زیر حیرت حجم!

در به ته رسیدن افتادن است، تا به ته برسیم، مدام می‌افتیم. تولد شاعر از پرهاست، و در پر حکمت افتادن.

افتادن زیبا است، و به هر افتادن حیرت تازه‌ای شانه‌ها مان

را زیباتر می کند. و زیبایی نزدیک صورت خداست، و بار ما بر این  
زیبائی سبک می رود.

در خنکای کلام می روییم. و آمد و شد کلمات می شویم. ما  
دهیم. ضرورت این آمد و شد هستیم. با کلامهائی که می آیند و می روند،  
می آئیم و می روییم. تا در توقف آخرین کلامه ای که بین ما و شما  
بود توقف نکنیم. و حجم همان چیزی است که بر این رفتار، معبر  
می سازد و بر این معبر، اخلاق عبور می دهد. اخلاقی دیگر در معبری  
دیگر، معبری که در آن، مقابله با حضور خدا اصل های شما را از  
پا در می آورد. و شاعر حجم به سرنوشتی می رسد که سرنوشت  
واژه ها است. که خدا آنجا خودش را جز او نمی گیرد. چرا که  
واژه های بزرگ واقعی به خداهای واقعی بزرگ می مانند.

پس طبیعی این است که سرنوشت این واژه ها را ما تعیین کنیم،  
و زندگیشان را ما اداره کنیم. و پس دهان ما است که تعیین کننده  
است. و پس تاریخ کلامه می شویم: طلوع نظم تازه در واژه های  
بزرگ بسیار. منظومه ای دهانی حجم است. مجموعه ای در عادت  
دهان شاعر شعر حجم. که نطفه در ملاقات حروف و در تلاقی حرفی  
دیگر می گیرد. وقتی که فرم ها، مثل کوهستانهای گویا بر می خیزند  
تا حرف بزنند. برکت صاعقه بر تمام شما می افند و کوهستانهای  
شاعر مثل قوچ جست می زنند...\*

\* آیندگان ادبی - شماره ۲۵۸، خنثیه آذرماه ۵۲ - مستخرج از  
«صاحب زویر اسلامور با عنوان دربان کشت عای غریب بدالیه رؤیائی»

## در تعاون عظیم مرگ

در لحظه‌ای که به او فکر می‌کنم او را بیشتر دوست دارم،  
و او از آدم‌هایی بود که فکر کردن به آنها دیدن آنهاست.

آخرین باری که بر سر خاکش رفتم، تنها ماندم و آنجا تنها،  
منتظر حضور انسان ماندم.

همان چهره‌ای که روحش شکل زندگی داشت، و آن چهره  
را همان زندگی به من میداد. آنروز وقتی که آستینش در رود تکان  
می‌خورد، در زیر نور آن شب انسان را از سایه ساخت، که زیر  
نگاه من گیسوی ماهیان را شانه می‌کرد، یا آستینش را در رود  
می‌تکاند.

حیرت که کردم، خطابم کرد:

... حضور مضاعف!

حضور مضاعف؟ پس درست است که آدمی طاقت توقف  
در عدم را ندارد.

من در تعاون عظیم مرگ بودم که با من می‌گفت:

- من از معاشرت دو قفس می آیم  
قفسش را که نشانم داد قفس خویش را شناختم، سرم را روی  
قبر نهادم و بر زمین دراز کشیدم.  
شرم ستاره با من، وقتی که مرگ با فکر مرگ تطبیق می کند،  
می گفت:  
- روی بالش، جمجمه ها مهربانترند.\*

---

\* اطلاعات ۱۹ بهمن ماه ۵۱، صفحه‌ی مخصوص ششمین سالگرد مرگ

## هوشنگ ایرانی، يك نوع بودن

خودش را خارج از قراردادهای مستقر، مستقر می کند و به جریان این استقرار ساعت ها از تراس به پیاده رو نگاه می کند که انگار نفی حقیقی وجود را، طبیعت انسان به او تحمیل کرده است، که اگر این طبیعت در پیاده رو جریان نداشت او به این نفی نمی رسید. و اگر داشت در عوض ایمان به وجود این طبیعت دوام بعضی خصیصه های تعالی را پیش او می گذارد که ناشی از شیوه نوعی بودن، است. و این نوعی بودن می تواند او را به پیاده روهای خالی معرفی کند.

- سلام

- علی! .... و يك لبخند که به راحتی می گوید تکه ای از جریان پیاده رو به نفع او جدا شده است. اینست که همیشه بدنبال لحظه هایی می گردد که به تعریف این «نوعی بودن» برسد.

خود را به صبح‌های هنوز تاریک پاریس می‌رساند که می‌توانستند  
او را به خودش برسانند، و همیشه وقتی او می‌خواهد به خودش برسد  
من به او می‌رسم و او باز:  
- علی‌یون! و همان لبخند.

۲۷ اوت ۱۹۷۱ \*

- تازه چه داری، از لحظه‌هایت راضی هستی؟  
- چیز مهمی در زندگی من اینجا نیست، جز گاهی گناهی که  
وقتی سر می‌رسد در ارتکابش شك نمی‌کنم.  
آنقدر آرام است که وقتی صحبت می‌کند، نصف او در  
بازوهای من است و وقتی نمی‌کند هردو نمی‌دانیم با نیمه او که  
پیش من است چکار کنیم. حرف و خیال در محیطی مثل شیشه، در  
دنیای شکننده شیشه‌ها که نفس ما را نور می‌کند و عبور می‌دهد،  
تکان نمی‌خوریم و این بی‌تکانی تا هرچه ممکن ادامه می‌گیرد. تا  
خواب نصف او، و نصف خواب او بهم نخورد. تا از طول يك نگاه  
می‌گذرم طول يك خیرگی را طی می‌کنم که مرا تمام می‌کند. و نمی‌دانم  
در کجا تمام شد.

زنم از راه رسید و او صندلی کنار دستش را برای او خالی  
کرد.

۳۱ اوت ۱۹۷۱ \*

..... او به این «نوعی بودن» موقعی رسیده است که خسته از

---

\* از میان یادداشتها



تماشا پیش خود مانده است، تماشای نمایش عظیم دنیا، سیل های روزانه و شبانه، صدا های رونده از ستاره های که زیر پای اوست تا ستاره های که اوست. هی رفته است، هی دیده است، وهی نیافته است، و حالا از این همه پرسه های سرگشته، خود را جایی نشسته می بیند که بر میز روبرویش مسافر دور دنیا در هشتاد روز، نشسته است و هر دو تماشای همان انسانی می کنند که کلید مشکل او را هر روز دورتر رانده است.

يك لحظه فکر می کنم که ثقل تماشا شاید دلیل حجب ثقیل اوست، حجب او در برابر انسان. افراط می کند. شاید به دلیل اینکه «طبیعت» او را انکار کرده است (کرده بوده است؟)، شاید به دلیل اینکه او را جسته و نیافته است، و حالا این حضور رو در رو طعن همان غائب مطلوب نیست؟ شاید با این حجب از زندان اعمال شاقه فرار می کند، تا به آزادی برسد که بدون آن، بودن، برای او دوستی با، دام است....

و از میان حرف هایش می فهمم که سفر گرتهایی چون او فکر می کند گردشی در میان دام ها می کند، گردشی از این دام تا آن دام، نفسی از این خدعه تا آن خدعه، و بلافاصله دلیل توداری او را می فهمم. وجستجو می کنم که نظم فلسفی این سکوت را کشف کنم. من بلام چطور حرف را از هوا و ترافیک و غذا هول بدهم به جایی که او از کریستیانسم و از هگل و .... صحبت بکند. اما وقتی بی ساطع می نشینم که ناگهان به چشم هایش نگاه کنم، زمان من ظاهر

می شود و مکان او خورشید. چطور می شود به خورشیدی که با مفهوم  
ظهر قاطی شده است، نگاه کرد؟

یکم سپتامبر ۱۹۷۱\*

\* از میان یادداشت‌ها، مجله‌ی تماشا، شماره‌ی ۶۲، یازدهم خرداد  
۱۳۵۱ به مناسبت مرگ هوشنگ ایرانی.

## فهرست الفبائی

الف	آ
ابوسعید ابوالخیر: ۷۳	آبستره: ۲۹۴
ابهام: ۳۲	آپولینر (کیوم): ۴۱
ابهام احساس: ۱۵۰	آتابای (سیروس): ۳۹
اتفاق: ۵۷، ۴۱	آتسوشوپوف: ۶۵
احساس شاعرانه: ۲۲۱، ۲۱۹	آتشی (منوچهر): ۲۶۸، ۲۶۷
احمد صادق: ۳۰۲	آراپووس (ورا): ۷۵
احمدی (احمد رضا): ۱۴۰	آراگون (لوئی): ۴۱
اخرید: ۶۸، ۶۴	آرتو: ۵۱
اخوان ثالث: ۲۶۷	آزادی ور (هوشنگ): ۱۹
ادبیات شیعه: ۲۹۰	آزاد (محمود): ۷۶ تا ۸۷
اردبیلی (بهرام): ۵۹، ۳۹	آغوش: ۱۳۰
ارزش احساسات: ۲۱، ۱۵، ۱۴	آل احمد (جلال): ۲۶۷، ۵
ارسطو: ۱۴۰	آلمان: ۲۵۵
اسپاسمانتالیسم: ۲۸۱	آناتولی: ۲۹۸
استروگا: ۷۳، ۶۷، ۶۴	آوازه‌های ملدورور: ۵۰
استعاره: ۲۴۶، ۲۴۵، ۱۷۳، ۱۶۴	آیندگان (روزنامه): ۲۷۵، ۵۹

اسکوپیا: ۶۸،۶۵	اینشتن: ۶۱
اسلام: ۲۸۴ تا ۲۸۹	ب
اسلام ایرانی: ۲۸۲ - ۲۹۱	بادیه نسین: ۱۴۵، ۱۴۸، ۱۵۰، ۱۵۵،
اسلامپور (پرویز): ۵۹، ۵۸، ۳۹	۱۷۲
۲۶۶ تا ۳۰۴، ۲۶۹	باغچه بان (ثمین): ۳۰۱، ۳۰۲
اسلاویا: ۶۷	بانکوک: ۶۸
اسم: ۲۸	بحور: ۲۳۸
اشراق: ۲۸۴، ۲۸۸، ۲۸۹	بربام گردباد: ۵۱
اصلانی (محمدرضا): ۳۹	برتون (آندره): ۴۱، ۱۶۴
اطلاعات (روزنامه): ۵۹	بلگراد: ۶۷
افسانه: ۲۵۵، ۲۵۶	بودلر: ۱۵۲، ۲۲۴، ۲۳۷
افعال: ۲۴۲	بورسا: ۲۹۴، ۲۹۷
اقتصاد سوسیالیستی: ۷۰	بوسکه (آلن): ۲۲۸
اکبرشاه: ۲۸۵	بوف کور: ۹۸
الدینکتون: ۱۶۲	بوگومولیس: ۷۳
الهام: ۱۷۵، ۸۱، ۱۰	بیت الله: ۶۹
الهی (بیژن): ۵۹، ۳۹	پ
الیوت: ۸۴	پارک جوان: ۱۱۵
انسان شیشه‌یی: ۵۳، ۵۵	پاریس: ۱۸۷
اوجی (منصور): ۴۹	پاییز: ۴۹
اورلوسکی (پیتر): ۴۷	پراگ: ۶۹
اوستا: ۲۸۹	پوند (ازرا): ۱۶۲
اوغلان (کاراجا): ۲۹۵	پیرسلطان: ۲۹۵
ایران: ۲۸۳، ۲۸۲، ۷۳، ۷۲، ۷۱	نیفمبر: ۲۸۹
ایرانی (هوشنگ): ۳۰۹، ۳۰۷، ۵۴	ت
ایماژیس: ۱۶۱، ۱۶۲	تئاتر: ۲۹۹، ۳۰۰
این موسن است که می خواند: ۴۹	

تزارا (تریستان): ۲۹۵

تصوف: ۲۹۲، ۲۸۴

تصویر: ۵۴، ۴۴ تا ۷۶، ۵۷ تا ۸۶

۱۵۸ تا ۲۷۸، ۲۴۵، ۱۷۰، ۱۶۷

تعهد: ۲۷۱، ۴۹، ۳۸

تمیمی (فرخ): ۱۳۳، ۱۳۲، ۱۲۹، ۱۲۸

تنهایی زمین: ۴۹

تهران (دانشگاه): ۱۱۸

تولستوی: ۱۵۳

توللی (فریدون): ۱۳۷

## ح

حافظ: ۱۴۱، ۱۱۶، ۷۳، ۴۴، ۱۱

۲۲۹، ۱۷۶، ۱۶۱، ۱۵۱

حجازی: ۱۷۶

حجم گرایی: ۵۲، ۳۵ تا ۲۷۰، ۶۳

حقوقی (محمد): ۵۷، ۴۸

حصار: ۱۳۶

حمیدی شیرازی: ۲۵۵، ۲۵۳، ۲۵۲

۲۵۹

## خ

خاقانی: ۱۶۲، ۱۶۱

خاک: ۱۰۵، ۱۰۲، ۸۸

خانواده سرباز، ۲۳، ۲۲

خائفی: ۱۳۹، ۱۳۶ تا ۱۴۳

خسته از بیرنگی تکرار: ۹۲۸

خوئی (اسماعیل): ۵۲، ۵۱، ۴۸

خیال: ۱۵۸ تا ۲۸۰، ۲۷۰، ۱۶۶

خیام: ۱۵۱، ۷۳

## د

دادائیسیم: ۲۹۵، ۴۷

دختر جام: ۱۷۸

دلما تومسکی: ۶۶

دوپیریس (ژان لوئی): ۷۳، ۷۲، ۶۶

دولت آبادی (حسام): ۱۱۹، ۱۱۸

دولیتل (هیلدا): ۱۶۲

## ج

جمال زاده: ۱۷۶

جوهر شعر: ۲۷۹، ۱۱

## چ

چالنگی (عوشنگ): ۳۹

چشم‌ها و دست‌ها: ۱۸۶، ۱۸۵، ۱۷۸

چکسلواکی: ۷۱، ۶۷، ۶۶

چند کیلومتری از واقعیت: ۳۰۰

چوبک (صادق): ۲۶۷

چهره طبیعت: ۱۴۹، ۱۴۸، ۱۴۵

چه کنی (احمد رضا): ۵۳، ۵۲، ۳۹

چه هر اسی دارد ظلمت روح: ۲۷۷، ۲۷۶

ر

رتالیسم موسیالیسم: ۲۹۴

رمانتیسیم: ۱۸۷، ۱۸۱، ۱۷۹، ۸۴، ۷۹

۲۵۸ تا ۲۵۲

رمبو: ۲۳۰، ۲۲۹، ۱۵۲، ۵۰

رهنما (فریدون): ۲۶۴، ۳۹

رویایی (دکتریدالله): ۱۰۷، ۷۳، ۳۹

۳۰۴، ۲۵۲، ۱۱۸

ریویر (ژاک): ۵۱

ز

زاهد (رضا): ۳۹

زاهدی (پرویز): ۳۹

زبان: ۱۱۷، ۱۰۸، ۱۴

زبان استعاری: ۱۶۲

زبان ترکی: ۲۹۶، ۲۹۵

زبان شعر: ۱۷۴

زبان صحنه: ۳۰۰

زیلیرا (هوریا): ۶۹

ژ

ژورنالیسم: ۱۵۴

س

ساعدی (غلامحسین): ۲۶۷

سبک: ۱۷۷، ۱۷۶

سپانلو (محمدعلی): ۸۸، ۵۵، ۴۸

۱۰۶ تا ۱۰۲

سجع: ۱۷۶، ۱۱

سرزمین پاک: ۱۳۱

سرمه خورشید: ۱۸۸، ۱۸۷، ۱۷۸

۲۴۷، ۲۳۷، ۲۳۱، ۲۱۳

سزر (امه): ۵۱، ۵۰

سعدی: ۲۳۰، ۲۲۹، ۱۷۶، ۱۱

سگرس (پیر): ۶۵

سمبولیسم: ۱۸۷

سنایی: ۲۸۴

من ژون پرس: ۱۰۴، ۸۸

سوررنالیسم: ۲۹۵، ۱۶۳، ۴۲، ۳۶

موسیالیسم: ۶۷

سهروردی: ۲۹۱، ۲۸۵، ۲۸۴

سیدحسینی (رضا): ۷۳

ش

شاعران رومانی: ۶۹، ۶۷

» موسیالیست: ۶۹، ۶۸

» لهستان: ۶۷

» یوگسلاوی: ۷۲

شاملو (احمد): ۲۶۷، ۱۴۱، ۱۴۰

شاهرودی (اسماعیل): ۳۰۰، ۵۴

شجاعی (محمود): ۵۹، ۳۹

شعر آوانگارد: ۱۱۸

شعر انگلیس: ۱۶۱

شعر انگور: ۱۷۸

شعر ترکیه: ۲۹۵



شعر حجم: ۳۵ تا ۳۸، ۵۸ تا ۶۲،

۳۰۳، ۲۶۹، ۲۶۶

شعر کهن: ۱۱۸

شعر میانه رو: ۱۱۸

شعر مستقر: ۲۶۲

شعر نو: ۱۲۰، ۱۱۹

شفیعی (نورالدین): ۳۹

شکل: ۲۳۲، ۲۳۱

شکل شعر: ۲۳۰

شمس قیس: ۱۴۰

شوروی: ۲۹۵، ۷۱، ۶۷، ۶۶

شیبانی (منوچهر): ۵۴

شیراز: ۲۸۱

شیرین و فرهاد: ۲۹۹

شیعه ایرانی: ۲۸۹، ۲۸۸

## ص

صفا (دکتر ذبیح الله): ۱۱۸

صفت: ۲۹، ۲۸

صهبا (هوشنگ): ۵۶، ۵۳

## ط

طاهباز (سیروس): ۲۶۴

طریقت: ۲۸۴

## ع

عروض: ۲۱

عمره (یونس): ۲۹۵

## ف

فدائی نیا (علی مراد): ۳۹

فرانسه: ۲۹۵، ۲۹۲، ۲۸۳، ۲۵۵

فرلینگتی: ۴۷

فرم: ۱۱۸، ۸۱، ۸۰، ۶۱، ۲۷، ۱۴

۱۲۱ تا ۲۷۳، ۱۴۹، ۱۲۷ تا ۲۷۵

فروغ: ۲۶۲ تا ۳۰۶، ۲۶۵

فرنو (آندره): ۶۵

فعل: ۳۰

فلسفه ایرانی: ۲۹۲، ۲۸۸، ۲۸۵، ۲۸۳

» ارسطو: ۲۸۴

» اسلامی: ۲۹۲، ۲۹۱

» اشراق: ۲۹۱، ۲۸۸، ۲۸۴

» افلاطون: ۲۸۴

» پیامبران: ۲۸۸

» شیعه: ۲۹۲، ۲۸۸، ۲۸۳

» عرب: ۲۹۲، ۲۹۱

» نور: ۲۸۸، ۲۸۷

فیضی دکنی: ۱۴۰

## ق

قاآنی: ۱۷۶، ۱۱

قافیه: ۲۱، ۱۶، ۱۵

قصیده‌ی بلند باد: ۷۸، ۷۶

قفس نامحدود من: ۵۵، ۵۲

قلیچ خانی (علی): ۵۶، ۵۲

قواعد نقلی: ۱۵

ک

کروآک: ۴۷

کلاسیسم: ۲۵۲

کلمہ: ۱۵ تا ۲۱، ۱۴ تا ۳۰۴، ۲۷ تا

کلوکر: ۲۸۹

کوربن (هانری): ۲۸۲ تا ۲۹۲

کوبیسم: ۴۷، ۴۱

کوباتسکی: ۷۰

کہ بک: ۴۴

کیا (تندر): ۵۴

ک

گالیمار: ۲۸۳، ۶۶

گرگوری کورسو: ۴۷

گل برگسترہی ماہ: ۵۷

کینزبرگ: ۵۱، ۵۰، ۴۷

ل

لارنس عربستان: ۱۰۴، ۸۸

لامارتین: ۲۵۸

لوترہ آمون: ۵۰

لوکاج: ۶۹

لیریسم: ۲۵۵

م

ماتوشفسکی (ریشارد): ۷۲

ماتیوسکی (ماتیا): ۶۵

ماکہ دونیا: ۶۵

مانویت: ۷۳

مجابی (جواد): ۶۰، ۵۹، ۴۸

مجاز: ۱۶۲

محتوی: ۲۳۱، ۱۲۲، ۱۲۱، ۱۱۸ تا

۲۳۵

مشفقی (سیروس): ۴۹

مضاف: ۲۹

مضاف الیہ: ۲۹

مسؤولیت: ۸۶

معلقات سبعہ: ۱۰۴

معماری حجم: ۵۷

مفہوم: ۲۳۳

مقدونیہ: ۶۵، ۶۴

مقدونیہ جدید (روزنامہ): ۶۶

مک دبزدار: ۷۳

منوچہری: ۱۴۹، ۱۰۴، ۱۰۳

موج نو: ۵۲، ۴۹

موسہ (آلفرد):

مولوی: ۱۷۶، ۴۴، ۱۱

میزانسن: ۲۹۹

ن

نثورمانتیسسم: ۸۵، ۸۴

ناجی (فیروز): ۵۹، ۳۹

نادرپور: ۱۱۲، ۱۱۷، ۱۱۸، ۱۵۲ ورلن: ۱۵۲  
 ۲۰۵، ۱۹۶، ۱۸۱، ۱۷۸، ۱۳۸ | وزن: ۲۱، ۱۶، ۱۰۵، ۱۰۶، ۲۳۸  
 ۲۱۳ تا ۲۲۰، ۲۱۸ تا ۲۵۱ وزنسنسکی: ۶۶

ناصر خسرو: ۱۱

ناظم حکمت: ۲۹۳ تا ۳۰۲

نحو: ۲۷

نسل بیت: ۴۷

نسل خلعه: ۴۷

نصیبی (نصیب): ۲۷۸، ۳۹ تا ۲۸۱

نظامی: ۱۶۱، ۱۴۹، ۱۰۱، ۳۲

نعره جوان: ۴۹

نفس زیر لختگی: ۵۲

نیچه: ۲۸۹

نیما: ۹ تا ۱۸، ۲۲ تا ۵۰، ۴۴، ۳۴

۲۵۵، ۲۵۲، ۱۵۴، ۱۵۳، ۸۵، ۸۴

۲۵۹، ۲۵۸

نیوتون: ۶۱

و

والری (پل): ۲۲۲، ۱۱۵، ۶۹

۵

هدایت (صادق): ۱۵۲

همراز (رضا): ۱۱۸، ۶

هند: ۲۸۵

هنر شاعری: ۲۲۴، ۲۲۱، ۲۱۸

هولدرلین: ۴۴

ی

یارشاطر (احسان): ۱۱۸

یاشار نبی: ۷۳، ۷۲

یک قطره خون: ۱۵۵

یوش: ۲۵۹

یونس (مصطفی): ۲۹۶

یوگسلاوی: ۷۳، ۷۱، ۶۸، ۶۶

# فهرست مطالب

<u>صفحه</u>	<u>عنوان</u>
۳	مقدمه
۷	از ابتدای فکر
۹	اشاره‌ای بر زبان نیما
۳۵	بیانیه‌ی شعر حجم
۴۰	در حاشیه‌ی بیانیه‌ی شعر حجم
۴۶	عبور از شعر حجم
۶۴	گزارشی از فستیوال شعر یوگسلاوی
۷۶	تصویر، جایی در فرم
۸۸	خاک
۱۰۸	زبان شعر، جان کلام
۱۱۸	فرم و محتوا
۱۲۸	خسته از بی‌رنگی تکرار
۱۳۶	سرعت، حیات تازه‌ی تصویر
۱۴۵	تب

<u>صفحه</u>	<u>عنوان</u>
۱۵۸	تصویر و حرکت در عبور از حجم های خیال
۱۶۸	زبان، استعاره، سبك
۱۷۸	پیوند شعر و زندگی
۲۱۸	تکوین شعر
۲۲۷	ریخت شعر
۲۳۷	چند عامل زبانی
۲۵۲	دو نوع رمانتیسم
۲۶۱	فروغ دوام حیثیت آدمی ست
۲۶۶	در شعر حجم شاعر برای کل مردم دنیا می میرد
۲۷۳	حضور مرثیه
۲۷۶	چه هراسی دارد ظلمت روح
۲۸۲	شیعه، جهان روحانی ما
۲۹۳	دریچه یی بر شعر و کار ناظم حکمت
۳۰۳	از بیانیته ی دوم شعر حجم
۳۰۵	در تعاون عظیم مرگ
۳۰۷	هوشنگ ایرانی، يك نوع بودن



## اصلاح کنید:

<u>صفحه</u>	<u>سطر</u>	<u>غلط</u>	<u>صحیح</u>
۱۳	۸	می گذارند	می گذارد
۲۲	۱۴	قدمت	قامت
۲۳	۱۰	تعلیق	تعلق
۳۳	۱۶	شب	شیب
۴۶	اول	درهای	با درهای
۴۹	۱۱	تعهد کردن	متعهد کردن
۵۴	۵	پیش،	پیش
۹۹	۱۴	آقامنش	اقامتش
۱۱۴	۳	(آ)	(آ)
۱۱۵	در کلمات لاتین	۷	۲
۱۱۷	۷	به اعتنا تر	بی اعتنا تر
۲۶۵	۱۲	که گفتیم	گفتیم

ILAMUNIVERSITY

Iqbal Library

Acc No 229780

Date 2.5.84



DATE LABEL

$$\begin{array}{r} 15 \\ \hline 111 \\ 60 \end{array}$$

شماره ثبت کتابخانه ملی ۵۹۹ - ۲۷۲۳۲۱



آشادات مروارید

